e
che
st

4° Art. 34 e/1

<36628648960017

<36628648960017

Bayer. Staatsbibliothek

DIE

DEUTSCHE KUNST

IN

BILD UND WORT.

FÜR

JUNG UND ALT, FÜR SCHULE UND HAUS.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

[1. = Text]

MIT 140 BILDTAFELN IN STAHLSTICH.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1879.

99

4° Art. 34 l/1

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

25 G

Vorwort.

Die Entstehungsgeschichte des gegenwärtigen Buches ist gewissermassen in den Worten des Titelblattes enthalten. Es lag mir an einer Darstellung der deutschen Kunst in ihrer Entwickelung in Bild und Wort für Jedermann, für Jung und Alt in Schule und Haus, in gedrängter Kürze ohne Wesentliches zu übergehen, das Ziel vor Augen: zur Kenntniss und Erkenntniss derselben und infolge davon zur Erweckung von Liebe zu ihr nach Kräften hinzuwirken.

Die Kunstgeschichte eines Volkes ist ein so wesentlicher Bestandtheil seiner Culturgeschichte, dass eine Bekanntschaft mit ihr zu den mehr und mehr zur Geltung gekommenen Bedingungen allgemeiner Bildung gehört, in derselben Weise, wie es seit langer Zeit schon die Vertrautheit mit unsrer heimischen Tonkunst, unsrer Nationalliteratur, ihren Meistern und deren Werken bei deren allerdings weiterem und freierem Wirkungskreise selbstverständlich ist. Welche Unklarheit besteht selbst in den Kreisen der Gebildeten noch über romanischen, gothischen, byzantinischen Styl in der Baukunst, Bildnerei und Malerei, über die Renaissance, deren Vorzüge und obwohl verwerfliche, doch noch vielfach bewunderte Ausartungen und Ausschweifungen. Die schönsten und erhabensten Baudenkmale, die ruhmreichsten Zeugnisse deutschen Kunstgeistes, man kennt sie — dem Namen nach; selten weiter. Viele unter uns, und nicht gerade Ungebildete, werden vor Abbildungen, des Aeussern wie des Innern derselben, mit einem Fragezeichen treten, das erst die Unterschrift beantwortet. Von der Blüthe deutscher Bildnerei im 13. Jahrhundert wussten selbst Kunstgelehrte vor Kurzem noch so wenig, dass sie die Meister derselben in Italien suchten. Mit der Malerei war es nicht besser bestellt. Erst unterschiedlos gering geachtet, selbst verachtet, wurden ihre Werke danach ebenso unterschiedlos bewundert und gepriesen; sie blieben unerkannt, wie ihre Schöpfer unbekannt. Nach und nach sonderten sich einzelne Persönlichkeiten, aber erst der neuesten Zeit war es vorbehalten, einen der Grössten von ihnen — Gerard David — an's Licht des Tages zu ziehen.

Nun fehlt es wohl nicht an Büchern, aus denen man sich über die deutsche Kunst unterrichten kann; doch behandeln sie entweder nur einen Theil derselben,

oder sind nur der Theil einer allgemeineren Darstellung. Ich könnte selbst auf zwei grössere Arbeiten von mir verweisen, in denen ich mich der Lösung dieser Aufgabe gewidmet, auf die „Geschichte der deutschen Kunst", und auf die „Denkmale der deutschen Baukunst, Bildnerei und Malerei".*) Allein im ersten musste ich bei dem kleinen Format auf genügende Abbildungen und in hinreichender Zahl verzichten; bei dem andern, das diese hatte, auf den Zusammenhang nach geschichtlicher Entwickelung, da ich das künstlerische, weithin zerstreute Material grösstentheils erst während der Abfassung des Werkes in Deutschland und den Nachbarländern aufsuchen, entdecken und zeichnen musste, wobei an eine systematische Anordnung nicht zu denken war. Habe ich doch selbst noch unmittelbar vor dem Schluss des Ganzen mit den Werken von Gerard David auf die eben erwähnte neue und wichtigste Entdeckung für die Geschichte der Van Eykschen Malerschule hinweisen können.

Ist demnach die „Geschichte" reich an Text, aber arm an Bildern; mussten die „Denkmale" dagegen bei einem Reichthum trefflicher Stahlstiche (600) ohne die wissenschaftliche Form chronologischer Anordnung erscheinen, so stellt sich die Aufgabe einer Ausgleichung zwischen beiden gleichsam von selbst dar, die denn auch zum Vortheil möglichst allgemeiner Wirksamkeit die Darstellung im Wort in gedrängter Kürze zur Voraussetzung hat.

Was nun diese betrifft, so habe ich der ältern Kunst bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts mehr Raum zugewendet, als jener der nachfolgenden Zeit, weil in ihr sich in grösserem Masse schöpferischer und nationaler Geist thätig erweist, als in spätern Leistungen, die sich sehr abhängig zeigen von fremden Einflüssen. Ebenso leicht glaubte ich nach Beleuchtung der bedeutenden und vielfach erfreulichen Erscheinungen des 17. Jahrhunderts über die matten Leistungen des 18. hingehen zu dürfen. Ungern habe ich mich beschränkt, als ich an die Zeit der Wiederbelebung der vaterländischen Kunst kam, da ich, um einigermassen erschöpfend zu sein, die Grenzen dieses Buches weit hätte überschreiten müssen. Wenn ich aber in die unmittelbare Gegenwart nicht eingetreten, so geschah es, weil ich die herrschenden Kunstbestrebungen als den Beginn eines neuen Zeitraums ansehe, über dessen Abschluss wir eine feste Ansicht noch nicht haben, obwohl seine grosse Aehnlichkeit mit einer früher durchlebten Periode ihren Verlauf voraussetzen lässt.

Ich habe mich bemüht, das Buch, das für einen grössern Leserkreis berechnet ist, in einer allgemein verständlichen Sprache zu schreiben. Dessen ungeachtet setzt es Vorkenntnisse voraus. Es war unvermeidlich, bestimmte Kunstausdrücke zu gebrauchen und von Kunstformen zu sprechen, ohne diese zu beschreiben, oder jene zu erklären, da diess zu grossen Weiterungen geführt haben würde. Ich

*) Geschichte der deutschen Kunst, 5 Bde., 8⁰. T. O. Weigel, Leipzig 1851—1860. — Denkmale der deutschen Baukunst, Bildnerei und Malerei, 12 Bde. gross 4⁰. (auch Fol.) T. O. Weigel, Leipzig 1855—1869.

muss meine Leser im Fall gewünschter Belehrung über dergleichen etwaige Räthsel auf meine „Vorschule der Kunstgeschichte" und die darin enthaltenen Abbildungen verweisen, in welcher ich mir Mühe gegeben, die Wege des Kunstverständnisses und also der vollen Kunstfreude anzubahnen.*)

Bei dem grossen Reichthum der Kunstdenkmale, dessen Deutschland trotz der zerstörenden Gewalt der Zeit und menschlicher Unwissenheit und Gleichgültigkeit sich rühmen kann, war es nicht möglich, in diesem Buche Platz zu finden für alle; doch möcht' ich wenigstens hier noch daran erinnern, dass in der alten, ehrwürdigen Kaiserstadt Goslar, wie mir wohlwollend von dort mitgetheilt worden, das aus dem 13. Jahrhundert stammende Kaiserhaus nebst gleichzeitigen Malereien in der Klosterkirche Neuwerk wieder hergestellt worden sind.

Einen wesentlichen Bestandtheil der deutschen Kunstgeschichte bildet der Holzschnitt und die Kupferstecherei, diese grunddeutschen Erfindungen, durch welche das Einzelwerk unbegrenzt vervielfältigt wird in einer Weise, in welcher Gedanke, Form und Ausdruck, der rein geistige Gehalt desselben, vornehmlich zur Geltung kommen. Ihnen habe ich in einem Anhang am Schluss des Buches eine Stelle aufbewahrt, auf welcher eine wenn auch nur allgemeine Uebersicht über ihre Leistungen von Anfang an bis in unsere Tage gewonnen werden kann.

Schliesslich möchte ich auch noch um Absolution bitten, wenn mir hie und da ein bedeutender Name verloren gegangen — wie z. B. der des trefflichen Meisters historischer Landschaft, Ferdinand Olivier; oder des bedeutenden naturalistischen Coloristen A. Riedel und seines Mitschülers bei Rob. v. Langer, Emil Jacobs u. a. m., da mich der Plan des Buches zu einer sehr cursorischen Behandlung der Erscheinungen der Neuzeit gezwungen.

Auch bitte ich die Nachweisungen S. 302 unter dem Text von Bildtafel III auf IV und S. 303 von IV auf III umzutauschen.

*) Vorschule der Kunstgeschichte von Dr. Ernst Förster mit 269 Holzschnitten. Leipzig, T. O. Weigel. 1862.

München, Ende März 1879.

Dr. Ernst Förster.

VERZEICHNISS DER BILDTAFELN.

Das Grabmal des Königs Theoderich in Ravenna nach S. 18
Der Dom zu Aachen „ „ 22
Kanzel-Reliefs aus dem Dom in Aachen „ „ 24
Die S. Michaelskirche zu Fulda „ „ 28
Karl der Kahle aus dem Codex aureus von S. Emmeran in Regensburg „ „ 30
Die Münsterkirche zu Essen „ „ 32
Die Kirche zu Gernrode „ „ 34
S. Michael zu Hildesheim. (2 Tafeln.) „ „ 38
Goldenes Antependium K. Heinrichs II „ „ 42
Die Kreuzigung, Elfenbeinrelief aus dem Bamberger Domschatz „ „ 46
Miniaturen aus dem Bamberger Domschatz „ „ 48
Der Dom zu Trier „ „ 50
Der Dom zu Mainz „ „ 52
Der Dom zu Speier „ „ 54
Der Dom zu Worms „ „ 58
Der Egsterstein in Westfalen „ „ 60
Die Kirche in Maurmünster „ „ 64
Die Abteikirche zu Laach „ „ 66
Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt „ „ 66
Christus und die Apostel in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt „ „ 68
Die Kirche in Altenstadt „ „ 70
Die Schlosscapelle zu Landsberg „ „ 74
Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf „ „ 74
S. Maria auf dem Capitol in Cöln „ „ 76
Die S. Gereonkirche in Cöln „ „ 76
Palast des Barbarossa in Gelnhausen „ „ 76
Die Kanzel in Wechselburg „ „ 78
Hochaltar in Wechselburg „ „ 78
Die goldne Pforte in Freiberg i. E. (3 Tafeln.) „ „ 80
Die S. Jacobskirche in Regensburg „ „ 82
Altargemälde in der Mairenkirche zur Wiese in Soest „ „ 82
Der Dom zu Bamberg. (3 Tafeln) „ „ 84
Die Kirche zu Gelnhausen „ „ 88
Die Kirche zu Limburg a. d. L. „ „ 88
Der Dom zu Neuss „ „ 88
Das Münster in Bonn „ „ 90
Der Dom in Naumburg. (2 Tafeln.) „ „ 90
Statuen der Stifter des Domes zu Naumburg. (2 Tafeln.) „ „ 92
Die Liebfrauenkirche zu Trier „ „ 98
S. Elisabeth in Marburg „ „ 98
Der Dom von Magdeburg „ „ 100
Der Dom zu Cöln, Tafel 1 „ „ 100
Der Dom zu Cöln, „ 2 „ „ 102
Der Dom zu Cöln, „ 3. 4. 5. „ „ 104
Der Dom von Halberstadt „ „ 106

Das Münster in Strassburg (2 Tafeln) nach S. 108
Das Münster in Freiburg i. B. „ „ 110
Der St. Stephansdom in Wien „ „ 110
Der Dom in Regensburg „ „ 112
Der Dom zu Erfurt „ „ 114
Das Schloss Marienburg. „ „ 116
Der schöne Brunnen in Nürnberg „ „ 116
B. Aurelia in S. Emmeran zu Regensburg. „ „ 122
Altarbild von Meister Wilhelm von Cöln „ „ 128
Das Münster in Ulm. „ „ 130
Die Frauenkirche in München. „ „ 134
Das Holstenthor in Lübeck „ „ 134
Grabmal der Agnes Bernauer. „ „ 136
Der Denkstein auf der Fürstengruft in München. „ „ 138
Der Hochaltar in Blaubeuern „ „ 140
Der Hochaltar von M. Pacher in St. Wolfgang „ „ 140
Die Grablegung Christi von Adam Krafft „ „ 144
Fons Vitae von Hubert van Eyk „ „ 150
Das Genter Altarwerk der Brüder van Eyk (3 Tafeln.) „ „ 154
Ein Teppich aus dem 15. Jahrhundert. „ „ 160
Das Jüngste Gericht in Beaune von Roger van der Weyde (3 Tafeln.). „ „ 162
Das Danziger Bild (3 Tafeln.). „ „ 166
Altarwerk aus der Schule van Eyks (3 Tafeln.) „ „ 170
Der St. Johannesaltar in Brügge von H. Memling „ „ 170
Januar aus dem Codex Grimani in Venedig „ „ 176
Procession aus dem Codex Grimani „ „ 176
Altarwerk des Dierk van Stuerbout (Bouts) „ „ 178
Altarbild von Hugo van der Goes in S. Maria nuova zu Florenz. „ „ 178
Die Verkündigung in S. Maria di Castello zu Genua von Justus de Allamagna „ „ 178
Die Austheilung des H. Abendmahls von Justus von Gent in Urbino „ „ 180
Madonna mit S. S. Hieronymus und Antonius in Genua (G. David). „ „ 180
Ein Hausaltar (G. David) „ „ 182
Das Votivgemälde des Gerard David in Rouen „ „ 182
Madonna und Kind mit der Perlenschnur in Madrid (G. David?) „ „ 184
Maria im Rosenhag von Meister Stephan „ „ 186
Das Dombild von Cöln (Meister Stephan) (3 Tafeln). „ „ 188
Das Altarwerk der Familie von Hackenay „ „ 190
Der Tod Mariä von einem cölnischen Meister. „ „ 194
Der Tod Mariä in der Galerie Sciarra zu Rom „ „ 200
Die Geburt Christi von C. Zeitblom „ „ 202
Der Tod Mariä von Martin Schaffner. „ „ 202
Der S. Hieronymus-Altar in Wien „ „ 216
Das Rosenfest von A. Dürer „ „ 224
Die Dreifaltigkeit von A. Dürer „ „ 226
Madonna von H. Holbein in Dresden „ „ 238
Der Brunnen des Lebens von H. Holbein „ „ 242
Das S. Sebaldus-Grabmal in Nürnberg „ „ 248
Die Grablegung Christi von Quintin Messys „ „ 250
Ein burgundischer Teppich „ „ 254
Das Heidelberger Schloss (2 Tafeln). „ „ 258
Denkmal des Kaisers Ludwig d. B. in München „ „ 260
Der grosse Kurfürst auf der langen Brücke in Berlin „ „ 268
Vier Bilder von P. P. Rubens auf einer Tafel „ „ 272
Drei Bilder von demselben auf einer Tafel „ „ 276
Vier Bilder von Mengs, Carstens, Schick und Wächter auf einer Tafel. „ „ 296
Drei Bildwerke von Thorwaldsen, Overbeck und Schnorr auf einer Tafel „ „ 300
Fr. Overbeck, der Bund der Kirche mit der Kunst. „ „ 306
Der Fall Babels von Cornelius. „ „ 310

Die Einführung der Künste in Deutschland von Ph. Veit nach S. 312
S. Rochus von Jul. Schnorr „ „ 312
Der Tod der H. Cäcilia von J. Scheffer von Leonhardshof. „ „ 314
Die bayerische Ruhmeshalle in München „ „ 316
Die Nibelungen, Tafelaufsatz von L. v. Schwanthaler. „ „ 316
Die Krönung Mariä von Jos. Knabl in München „ „ 316
Der neue Fischbrunnen in München von Konr. Knoll „ „ 316
Die Sage von Wilh. v. Kaulbach. „ „ 318
Die Geschichte von demselben. „ „ 318
Aus dem Leben der H. Elisabeth von M. v. Schwind. (2 Tafeln.) „ „ 318
Victoria von Chr. Rauch „ „ 322
Das Goethe-Schiller-Denkmal von E. Rietschel „ „ 324
Das Denkmal K. Carls IV. in Prag von E. Hähnel „ „ 324
Die Nacht von J. Schilling in Dresden „ „ 324
Der Kronleuchter des K. Barbarossa in Aachen „ „ 328

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

EINLEITUNG.

Die Geschichte der Kunst hat die doppelte Bedeutung, Rechenschaft zu geben sowohl über die Fähigkeiten eines Volkes, seine Vorstellungen, Anschauungen, Gedanken und Empfindungen in einer durch die Sinne wahrnehmbaren, bestimmten, allgemeinen Gesetzen unterworfenen Form auszudrücken, als auch in der stufenweisen Entwickelung dieser Fähigkeiten zugleich den Fortgang seiner Bildung, seines physischen und moralischen Wohlseins wie seiner Macht, kurz seiner allgemeinen Geschichte zu zeigen. Wie wir nun von einzelnen Menschen wissen, dass ihnen von Haus aus diese Fähigkeiten abgehen, alle oder einzelne derselben, so sehen wir auch neben Völkern ohne Anlage zur Kunst, jedenfalls andere, die ursprünglich einen entchiedenen Beruf sei es für die dichtende, tönende oder bildende Kunst, oder für alle zugleich haben. Wir werden in der Grundverschiedenheit des germanischen Volksstammes von Griechen und Römern den Schlüssel finden zur Entwickelungsgeschichte unsrer vaterländischen Kunst.

Es ist eine ziemlich verbreitete Meinung, die Geschichte der Kunst habe ein handgreifliches, erklärendes Parallelbild an dem Vorgang in jeder gewöhnlichen Zeichen- oder Malerschule, in welcher der Schüler mit Strichen und Linien beginnt, zur Nachahmung von leblosen oder lebendigen Vorbildern fortgeht und sich darin vervollkommnet und zuletzt dahin gelangt, mit Hülfe von Gedächtniss und Phantasie Aehnliches hervorzubringen. Und doch kann man leicht sehen, dass eine solche Erklärung weder auf Dichtkunst noch auf Musik anwendbar ist, und dass nicht einmal die Entstehungsgeschichte der Baukunst, selbst nicht der Bildnerei und Malerei davon berührt wird.

Den Anfang aller Kunst haben wir auf einem andern Wege zu suchen; er ruht und wirkt in dem Bewusstsein, dass für die innigsten, heiligsten Gefühle die gewöhnliche Ausdruckweise nicht ausreicht, dass eine eigene Sprache, nach eigenen Gesetzen dafür gefunden werden müsse, die von jener sich wesentlich unterscheide; die Vollendung aber derselben liegt in der Aufgabe vor, dass sie aus dem anfänglichen Gegensatz gegen jene zur Uebereinstimmung mit deren innerstem Kern, mit der Wahrheit der Empfindung und Anschauung komme, ohne die Gesetze zu verletzen, die sie von ihr unterschieden haben. So wird die Tonkunst den Schmerz in Wahrheit, aber ohne Nachahmung des Schmerzensschreies ausdrücken; die Dichtkunst in einer Todtenklage die Leidtragenden nicht in Geheul ausbrechen lassen.

Der bildenden Künste Anfang liegt in den Beziehungen der Menschheit zur Gottheit und zum Leben nach dem Tode. An der Schwelle der sichtbaren Welt stehen sie und bereiten die Stätte der Verbindung mit der unsichtbaren und leihen der Stimmung der Seele gegenüber der heiligen und allmächtigen Gottheit und dem Gedanken der Unsterblichkeit begeisterten Ausdruck

und festes Gepräge. So finden wir es bei allen Culturvölkern des Alterthums, den Indern und Assyrern, den Aegyptern, Griechen und Römern und in beschränkter Weise auch bei dem Volke des Alten Testamentes. Nur unsre Vorfahren, die Germanen mit ihren Stammverwandten im Norden Europas hatten ungeachtet ihrer gestaltenreichen, sinn- und ereignissvollen Götter- und Heldensage, ihrer erhabenen Dichtung von Welt-, Götter- und Menschenschöpfung, trotz ihres Glaubens an Unsterblichkeit und der Hoffnung auf Glückseligkeit in Walhalla, wie des Vertrauens auf sichere Bestrafung des Bösen, und selbst bei einem feierlichen wohlgeordneten Cultus — keine bildende Kunst — ein Zeichen, dass ihnen die Anlage dazu nicht gegeben war. Abgesehen davon, dass sich keinerlei Kunstdenkmale von ihnen erhalten haben, sagt auch Tacitus, ein römischer Schriftsteller im Zeitalter des Arminius (geb. etwa 60 J. nach Chr.) „dass sie ihre Götter nicht in Mauern eingeschlossen hätten, dass ihre Opferstätten in Hainen waren oder auf freiem Felde.“ Mit der heiligen Baukunst fehlte die Grundlage für Bildhauerei und Malerei. Ihre Opferherde erinnerten nicht von fern an Kunstwerke; Götterbilder sind mit Sicherheit nirgend nachgewiesen, und die von Carl dem Grossen mit dem Kraftaufwand dreier Tage zerstörte „Irminsul“ der Sachsen war schwerlich ein Götterbild und würde selbst als solches ganz vereinzelt stehen.

Bei allen Völkern, denen die Kunstthätigkeit ein Bedürfniss ist, tritt sie sicherlich an der Stelle zu Tage, wo ihre Todten ruhen. Aber von den Germanen erzählt Tacitus: „Ihr Grab erhöht ein Rasen; die zu hohe und mühsame Ehre der Denkmale verwerfen sie, als wäre sie den Bestatteten drückend.“ Die „H ü n e n b e t t e n,“ in denen die sterblichen Ueberreste hervorragender Personen oder Familien aufbewahrt wurden, sind — über der Erde wohl befindliche aber vollkommen kunstlose — Grabkammern, zusammengesetzt aus unbehauenen flachen Felsstücken, in ein längliches am Fussende breiteres Viereck gestellt, mit grossen Felsplatten gedeckt, auch wohl mit einem Steinkreis umgeben. Eine solche Grabkammer (Dolmen) ist das grosse Hünenhaus im Börgerwalde im Kreise Meppen in Westfalen, angeblich des Friesenkönigs Sorwold Grab (leider jetzt zerstört;) das Hünenbett von Brunefort in derselben Gegend, nebst deren sieben Steinhäusern im Amte Fallingbostel im Lüneburgischen, davon das grösste gegen 140 Fuss Flächeninhalt hat und mit einer einzigen 1 bis 2 Fuss dicken, 16 Fuss langen und 15 Fuss breiten, 367 Centner schweren Granitplatte gedeckt und im Innern so hoch ist, dass ein Mann mittlerer Grösse darin aufrecht stehen kann. Die meisten Hünenbetten ausser Westfalen sind auf der Insel Rügen, in Pommern und in Brandenburg; Mitteldeutschland hat nur wenige, der Süden gar keine.

Und so sehen wir denn unsere Altvordern ohne jegliche Kunstbildung, wenn wir von Gesang und Musik ganz absehen. Wir wollen sie aber um dieses Mangels willen nicht gering achten. In Verbindung mit ihrem sittlichen Ernst wie mit ihrer sagenreichen Phantasie offenbart sich im Fernhalten der Versinnlichung der unsichtbaren Welt ein hoher Sinn für das Heilige. Beseelt von der Liebe zum Vaterlande, zur Freiheit und Selbständigkeit, vor Allem von Wahrhaftigkeit und Treue waren sie, sobald die Kunst an sie herantreten würde, Bürgen für eine Auffassung ihrer Aufgaben im Geiste und in der Wahrheit. Der Opferdienst in Wäldern und auf Haiden verschmolz ihr religiöses Denken und Empfinden mit der Natur und gab ihm die Richtung auf das Ernste und Erhabene; ganz besonders beachtenswerth dabei ist, dass sie die Schönheit nicht zur Bedingung der Verehrung machten, dass das Heilige nicht des äussern Schmuckes bedurfte, dass es aber, wenn es Werth für sie haben sollte, Sinn und Gemüth mit der Kraft innerer Wahrheit ansprechen musste.

Ihre Mythologie selbst ebnete dem Christenthum die Wege. Ueber der Götter Macht und der Helden Tapferkeit, über der Ahnen Reich und über Walhalla lagert eine dunkle Wolke. Das Böse ist eingedrungen in die Kreise der Unsterblichen, Schmerzen verbreitend und die Ahnung des Todes, die in der „Götterdämmerung" ihre Erfüllung findet. — Dagegen öffnet das Christenthum ein Himmelreich für seine Bekenner als Wohnsitz ewiger Seligkeit zugleich mit dem Hinweis auf die Hölle, als den Ort endloser Qual und Verdammniss für alle Bösen und alle Feinde des neuen Glaubens; es verheisst Erlösung von Sünde und Tod, nicht durch blutige Dank- und Sühnopfer, sondern durch den Glauben an den Einen, allmächtigen Gott, der in Menschengestalt wirklich auf Erden gewandelt, alle Sünde der Menschheit auf sich genommen und mit seinem Blute am Kreuze abgewaschen und der zum Zeichen seiner Allmacht vom Tode wieder auferstanden; Thatsachen durch viele Tausende von Bekennern im Märtyrertode beglaubiget.

Zur Zeit der Einführung des Christenthums in Deutschland (im dritten, vierten Jahrhundert), wohin es von Rom aus über Gallien an den Rhein, und über die Alpen an die Donau, soweit die Römer herrschten, gedrungen war, hatte dasselbe sich schon längst mit strenger auf Einheit religiöser Gemeinschaft berechneter Verfassung als „Kirche" gestaltet; mit einem Cultus, der mit der Wunderkraft seiner Mysterien und mit Verherrlichung seiner ersten Lehrer und Blutzeugen zu Sinnen und Gemüth sprechend, dem neuen Glauben eine rasche und grosse Verbreitung gab; wie er auch nothwendig zu einem gesicherten und geheiligten Ort für gemeinsame Andacht, zum kirchlichen Gebäude führen musste, während die so entstandene religiöse Gemeinde durch einen Oberaufsehenden (Episcopus, Bischof) in Zusammenhang und Zucht, wie in Verbindung mit ihrem Ausgangspunkt, Rom, gehalten wurde. Dass ist demnach die Stelle, an welcher die Kunst in das Leben unsers Volkes tritt, und zum Verständniss ihrer Geschichte ist es nöthig, ihre Aufgaben näher zu betrachten.

Konnte vor Einführung des Christenthums von einer deutschen Kunst nicht wohl die Rede sein, so fehlten nach dem Siege desselben über den alten Glauben der germanischen Volksstämme noch Jahrhunderte lang die Kräfte, die ihnen von jeher fremd und überflüssig gewesen waren, so dass sie die Befriedigung der kirchlichen Anforderungen an dieselben denjenigen überlassen mussten, die ihnen den neuen Glauben gebracht hatten.

Somit an die altchristliche Kunst in Rom gewiesen, dürfen wir nicht übersehen, dass die ersten daselbst aufgeführten Kirchen nicht nur einzelnen Heiligen und Martyrern geweiht, sondern geradezu ihre Grabdenkmale waren, und dass keine Kirche ohne ein solches Grab und seine Reliquien gedacht werden konnte. Das kam daher, dass die ersten Christengemeinden in Rom ihren Gottesdienst in den Katakomben (unterirdischen Grabräumen) und zwar an den Gräbern der Martyrer und Bekenner gefeiert hatten. Und so ist es gekommen, dass der Begriff von Grab und Kirche Jahrhunderte lang, ja (im Bereich des Katholicismus) gewissermassen bis auf den heutigen Tag eng verbunden geblieben. Kirchenväter wie Eusebius, Chrysostomus u. A. nennen die Kirchen geradezu Begräbnissplätze und als solche dienen sie noch jetzt an vielen Orten fürstlichen und sonst bevorzugten Familien. Jedenfalls aber war und blieb im Kirchenbau das unterirdische Grab des Heiligen (die „Krypta") dem er gewidmet war, ein wesentlicher Bestandtheil.

Durch die Scheidung von Klerus und Gemeinde, war dem ersteren, als der unmittelbaren Nachfolgerschaft der Apostel zugleich mit der Leitung des Gottesdienstes und vornehm-

lich der Abendmahlsfeier, als des durch die persönliche Gegenwart Christi zum „Geheimniss" erhobenen Liebesmahles (Mysterium der Eucharistie) ein höherer Rang eingeräumt. Die mit diesem „Geheimniss" verbundene Vorstellung von dem Opfertode des Heilandes am Kreuz führte zur Errichtung eines Altars nach Weise der Juden und Heiden, aber nicht für ein blutiges, sondern für ein unblutiges Opfer; wenn auch im Brote der Leib, im Weine das Blut Christi dargebracht wurde. Diese Auszeichnung bedingte im Kirchenbau einen erhöhten, gesonderten Raum, die Tribune. Daran schloss sich ein länglich viereckiger von Osten nach Westen gestellter, überdachter Raum für die Gemeinde, einfach, oder auch durch zwei oder vier Säulenreihen in drei oder fünf Längenabtheilungen geschieden, die man wohl als Mahnung, dass man mit Wind und Wogen im Leben zu kämpfen habe „Schiffe" benannt, als den Aufenthaltsort der streitenden Kirche, zum Unterschied von der Tribune, als dem durch die Feier der Mysterien geheiligten Raume der triumphierenden Kirche; ein Gedanke, der auch in den Werken der Bildnerei und Malerei durch das ganze Mittelalter festgehalten und auf mannichfaltige Weise ausgedrückt wird. Bei drei oder fünf Schiffen war das mittelste höher als die andern, an den Seitenmauern waren die Fenster, an der Westseite die Eingänge; Dachbalken wie die ganze Dachrüstung blieben sichtbar, mit Ausnahme der zuweilen gewölbten Seitenschiffe. Die Tribune schloss in Osten mit einer von einer Halbkuppel gedeckten Nische (Absis.) Der obere Abschluss dieser Halbkuppel gegen das Mittelschiff in Verbindung mit dessen obern rechtwinkligem Abschluss bildete eine Art Portal (den Tribunenbogen); zwischen Tribune und Schiffen wurde in der Regel noch ein freier Raum von der Breite des Mittelschiffes angelegt, das Querschiff, wodurch vielleicht ungewollt und unbewusst, weil sehr unvollkommen und in Wirklichkeit nicht fühlbar, die Form des ungleichschenkeligen Kreuzes in den Grundplan getragen wurde, indem es durch einen dem Tribunenbogen ganz gleichen „Triumphbogen" mit dem Mittelschiff in Verbindung stand.

Mit dieser Anordnung hatte man sich an das Vorbild der Gerichtshallen aus alter Zeit (Basiliken) gehalten und selbst den Namen nicht geändert, da er, nach seiner Abkunft aus dem Griechischen, nichts anders sagte, als „Haus des Herrn", was ganz gut zu der neuen Bestimmung passte.

Neben dieser Form des kirchlichen Gebäudes, die mit dem Christenthum in Deutschland eingeführt wurde, gab es — auch vonaltersher — noch eine andere, wie es scheint, von römischen Grabmälern entlehnte, nach welcher es auf dem Grundriss eines Kreises oder Achtecks erbaut war, gedeckt mit einer gewölbten Kuppel (Rundkirche).

Hatte man somit die allgemeine Anlage des dem neuen Glauben gewidmeten Gebäudes ohne Bedenken vom heidnischen Alterthum genommen, so blieb auch für die Mittel der Ausführung kein anderes Vorbild, und Säulen, Pfeiler und alle architektonischen Formen, alle Ausschmückung durch Bildnerei und Malerei waren aus derselben Quelle geschöpft; freilich aus der römischen Spätzeit, aus der mit der Verbreitung des Christenthums zugleich eintretenden Periode des Verfalls, der classischen Kunst. Noch war im Allgemeinen der römisch-korinthische Styl herrschend; allein nicht nur entartet in den Formen und Verhältnissen der Gliederungen und Ornamente, sondern auch ohne Rücksicht auf die Gesetze der Construction. Man setzte Bogen auf Säulencapitäle, wie es Diocletian in Spalato gethan; man scheute sich nicht, Säulen verschiedener Ordnung, selbst von verschiedener Höhe und Dicke neben einander zu stellen,

oder die Theile des Gebälkes bedeutungslos durcheinander zu werfen; ja, man ging so weit, Säulen in verkleinertem Massstab nur als Zierrathen zu verwenden.

Und hier bietet uns die Geschichte das eigenthümliche Schauspiel, das die Deutschen, sie möchten Sieger oder Besiegte sein, in der Kunst wie in der Religion völlig abhängig vom Feinde zeigt. Während die Römer an den Ufern des Rheins und der Donau sich festsetzten und daselbst mit dem Christenthum auch die römische Kunst einführten, war der deutsche Volksstamm der Gothen in das oströmische Reich siegreich eingedrungen, nahm aber alsbald das Christenthum an und zwar nach der Lehre des Bischof Arius von Alexandrien, die ihre Bestätigung durch das Concilium von Constantinopel im Jahre 360 erhalten hatte. Getrennt in West- und Ostgothen hatten letztere, geführt von ihrem König Theoderich, sich nach Italien gewendet und das ganze weströmische Reich jenseits der Alpen sich unterworfen; aber für die Befriedigung des mit dem neuen Glauben verbundenen Kunstbedürfnisses waren sie, obschon Sieger und Herrscher an die Kräfte der Besiegten und Beherrschten gewiesen.

Konnte man demnach von Anfang an nur von einer „Kunst bei den Deutschen“ sprechen, so ergab sich auch mit äusserer und innerer Nothwendigkeit, dass eine „deutsche Kunst“ nur aus der römischen hervorgehen konnte, die erst im Laufe der Zeiten durch den eingeborenen germanischen Geist eine eigenthümliche Um- und Ausbildung erfuhr.

Wir hätten wohl Ursache, den Gothenzug nach Italien zu beklagen, der dem deutschen Volke im Beginn seiner Geschichte so beträchtliche, ja die besten Kräfte entzog. Von allen germanischen Stämmen war der gothische und namentlich der ostgothische der leiblich schönste und stärkste wie der geistig begabteste. In seinen Fürsten hat er eine Reihenfolge erhabener Charaktere, in seinen Kriegern ein Heer von Helden, in seinen Frauen den Stolz des Nationalgefühls, ein Muster der Gatten- und Kinderliebe, die treuesten Hüterinnen eines innigen, frohen und tapfern Familienlebens aufgestellt. Und diese ganze hochherrliche Volkskraft war einem in der Luft schwebenden Gothenreich gewidmet, das an einer entgegenstehenden tausendjährigen, im Lande heimischen Kraft über kurz oder lang doch zerschellen musste, ohne dem deutschen Vaterlande genützt zu haben. Dazu hatte es, wenngleich ungewollt, Elemente fremder Bildung in sich aufgenommen, welche die Entwickelung eigenthümlichen Lebens trüben mussten, und ein Verlangen nach dem genussreichen Süden auf die Stammesgenossen in Deutschland vererbt, dem wir den unglücklichen Gedanken eines römischen Kaiserthums deutscher Nation nebst den das Reich schwächenden Römerzügen und den noch heute nicht überwundenen nachtheiligen Einfluss des Vaticans auf unser Leben in Staat und Kirche zuschreiben müssen.

Als Theoderich auf den Rath des schlauen oströmischen Kaisers Zeno mit seinen Ostgothen über die iulischen Alpen niederstieg ins italische Land, war das weströmische Reich bereits durch Odoaker und die Heruler zertrümmert und der bisherige Kaisersitz Ravenna von ihm eingenommen. Nach dreijährigen Kämpfen hatte Theoderich ganz Italien unterworfen und war im Jahr 493 als Sieger in Ravenna eingezogen.

Theoderich ist eine der hellleuchtendsten Gestalten der Geschichte, ein Held im Kriege, ein Weiser auf dem Thron, gerecht, mild und edelmüthig, wenngleich nicht fleckenlos, und von hoher Bildung, geliebt ja angebetet von seinem Volke, gefürchtet — wenigstens anfangs — und verehrt von den Italern; hochgepriesen im Leben, und im Tode verherrlicht noch nach Jahrhunderten in der Volkssage und — als „Dieterich von Bern“ — (Verona) im Nibelungen-Liede.

Er hatte seine Jugendbildung in Constantinopel erhalten und war daselbst als Königssohn mit Allem, was die Pracht des Hofes, der Reichthum der Kaiserstadt Grosses und Schönes in Kirche, Schule und Leben darbot, vertraut worden. Vieles fand er in Ravenna vor, der Stadt, die — vor Kurzem noch Residenz des weströmischen Kaiserhauses — an Constantinopel, wenngleich mit einiger Herabminderung erinnerte. Er fand nicht nur den Palast des Honorius und dessen Schwester und Thronfolgerin Galla Placidia, sondern auch deren 440 erbautes, noch heute um seiner architektonischen und decorativen Schönheit willen bewundertes Grabmal vor, sondern auch grosse Kirchengebäude; den Dom nebst einem mit Mosaiken reich ausgeschmückten Baptisterium (Taufkirche) aus dem vierten Jahrhundert; ferner die von Galla Placidia dem Evangelisten Johannes; die 417 vom Bischof Petrus der h. Agathe; sowie die vom Bischof Neo 426—430 dem h. Apostel Petrus zu Ehren erbaute Kirche, sämmtlich ansehnliche Basiliken. Angeregt durch solche Vorbilder, sowie durch wiederholten Besuch Roms und des übrigen Italiens, und um für den arianisch-christlichen Gottesdienst eigene Kirchengebäude zu haben, ohne in fremde Gewohnheiten und Rechte einzugreifen, gründete er zu Ravenna zu Anfang des sechsten Jahrhunderts die Basilica S. Martino in coelo aureo (seit dem neunten Jahrhundert S. Apollinare in città) eine dreischiffige Basilica mit 24 Säulen aus grau geäderten griechischen Marmor; und ein ebenfalls dem arianisch-christlichen Gottesdienst gewidmetes Baptisterium, beide ohne Abänderung der vorhandenen Bauformen der römisch-katholischen kirchlichen Gebäude; dazu einen eigenen Königspalast. In seinem letzten Lebensjahr begann er noch den grossen Kirchenbau von St. Vitale nach orientalischen Vorbildern, der unter seinen gothischen Nachfolgern wohl gefördert, aber erst nach wiederhergestellter oströmischer Kaisermacht vollendet worden.

Zum Entwurf wie zur Ausführung aller dieser Bauten, zu denen auch noch das Grabmal Theoderich's kam, gab es im Volke der Gothen weder Künstler noch Werkführer, noch irgend eine überlieferte Form. Man war einfach an Rom und Constantinopel gewiesen und Italien und Griechenland blieben ohne Widerrede und Widerstand hier bei den Gothen, wie später in Deutschland die Ursprungsstätten der Kunst und Kunstbildung.

In Deutschland hatten die Römer sich in den Rheingegenden festgesetzt und noch sehen wir an mehr als einer bedeutsamen Stelle die Spuren ihrer Thätigkeit: in Strassburg, ihrem Hauptwaffenplatz für Oberdeutschland, der freilich schon im vierten Jahrhundert eine Zerstörung durch die Alemannen, und eine zweite durch die Sueven im 5. Jahrhundert erlebte und endlich nach der gänzlichen Verwüstung durch Attila i. J. 570 neu aufgebaut wurde, der aber schon seit dem vierten Jahrh. ein christlicher Bischofsitz war; in Mainz, wo bereits i. J. 38 vor Chr. M. Vipsanius Agrippa ein befestigtes Lager aufgeschlagen, das Drusus i. J. 13 vor Chr. zu einem Castell mit 4 Thoren erweiterte, und wo Kaiser Trajan i. J. 99 n. Chr. eine steinerne Brücke über den Rhein erbaute. Nach Mainz waren, einer treubewahrten Sage zufolge, mit der 22. römischen Legion, die bei der Eroberung und Zerstörung Jerusalems mitgedient hatte, die ersten Christen gekommen. Aber unter den nachfolgenden Kaisern haben hier viele Christenverfolgungen stattgefunden, bei denen die Heiligen Hilarius und Crescentius fielen. Ueber ihren Gräbern sind die ersten grossen Kirchen in der Nähe von Mainz erbaut worden, das nun einer der ersten und wichtigsten Stützpunkte für das von Rom aus über Deutschland verbreitete Christenthum wurde. Cöln, die Stadt, welcher die daselbst geborene Tochter des Germanicus, Agrippina, Gemahlin des Kaisers Claudius, den Namen (Colonia Agrippina) gegeben und die sich stets als treue Anhängerin der römischen Herrschaft erwiesen, wesshalb sie von Trajan das römische Bürgerrecht und mit

andern Freiheiten und Begünstigungen auch Bauleute erhalten, die es sich angelegen sein liessen, ihr ein römisches Aussehen zu geben. Constantin verband beide Rheinufer vermittelst einer steinernen Brücke. — Als erster Bischof wird St. Maternus genannt, den die Ueberlieferung als den Sohn der Wittwe von Nain und als einen Schüler des Apostels Petrus bezeichnet; eine andere Sage schreibt das Verdienst, das Christenthum nach Cöln gebracht zu haben, dem heil. Ritter Gereon zu, der unter Diocletian den Martyrertod erlitten. Der zweite Bischof war Euphrates und dessen Nachfolger 365 Severin. Nach Zerstörung der Stadt durch Attila nahm der austrasische Frankenkönig 457 von ihr Besitz; Chlodwig krönte sich daselbst zum König 486 und machte Cöln zum Hauptsitz der austrasischen Franken, aber mit Beibehalt der römischen Verfassung.

Am unteren Rhein und bis zur Weser hatte Drusus eine Anzahl Castelle angelegt und damit dem römischen Einfluss sichere Wege geschaffen; allein der bedeutendste Ort in dieser Beziehung war Trier, westlich vom Rhein. Schon Julius Cäsar fand Trier bei seiner Eroberung i. J. 55 v. Chr. als die blühende Hauptstadt des mächtigen Volksstammes der belgischen Gallier. Augustus gründete daselbst eine römische Colonie mit eigenem Senat und Magistrat. Sie blieb der Hauptsitz der in dieser Gegend verweilenden römischen Kaiser Constantius Chlorus (292) Constantin, Julian, Valentinian, Valens, Gratian und Theodosius (313—390) und wurde schon vom Dichter Ausonius, der um 370 hier lebte, als das „zweite Rom" verherrlicht. Durch den heil. Eucharius wurde der Ueberlieferung nach schon i. J. 50 n. Chr. das Christenthum in Trier eingeführt und das Bisthum, das älteste in Deutschland von der Kaiserin Helena 327 durch einen Griechen Agritius gegründet; so hoch in Ansehn stand die Kirche von Trier, dass die berühmtesten Kirchenväter Lactantius, Athanasius, Ambrosius, Hieronymus und Augustinus ihr — nach ihren eigenen Worten — ihre Bildung verdankten.

In all diesen Städten finden sich noch Ueberreste römischer Baukunst — in keiner aber so viele, wie in Trier. Die Moselbrücke des Augustus (28 v. Chr.) ist erst unter Ludwig XIV. zerstört worden; der „Heidenthurm" war ein Theil des kaiserlichen Palastes; doch hatte Constantin einen andern gebaut, dessen Ruinen man für Thermen gehalten; während die Mauern der Basilika, die bei dem jetzigen Dom verwendet worden, als Theile des Constantinischen Palastes galten; das Ampitheater ausser der Stadt in ovaler Form mit 2 Eingängen (im Norden und Süden) für 6000 Zuschauer berechnet. Es ist dies ein Denkmal nicht nur römischer Baukunst, sondern auch römisch-kaiserlicher Barbarei; denn hier führte der nachmals zu den Heiligen gezählte Imperator Constantin dem Volk zur Belustigung jene grausamen fränkischen Schauspiele (Ludi francici) auf, bei denen er die gefangenen Franken zu Tausenden der Wuth wilder Thiere übergab (306—313) und als die Bestien erlahmten, verlangte, dass die übriggebliebenen Menschen deren Amt fortsetzen und sich gegenseitig zerfleischen sollten. Sie alle aber zogen, ein Jeder den Tod von eigener Hand vor. Und 15 Jahre später wurde hier die von Constantins Gattin Helena erbaute Kirche, wahrscheinlich die erste im nördlichen Europa, feierlich eingeweiht! Auch von dem römischen Aquäduct finden sich noch Spuren, das besterhaltene Römermonument aber ist das ‚schwarze Thor' (Porta nigra), von grossen Quadern im toscanischen Styl aufgeführt, 3 Stockwerke hoch mit 2 Thürmen und 2 Thoren, wahrscheinlich eine Befestigung aus dem fünften Jahrhundert.

Wie am Rhein, so hatten die Römer auch an dem zweitgrössten Strome Deutschlands an der Donau ihre Heerlager aufgeschlagen und von da aus eine Verbindung mit dem Rhein sich gesichert. So war Tulln (Comagena) der Standort einer der römischen 3 Donauflotten;

am Ausfluss der Enns in die Donau lag der römische Waffenplatz Laureacum (Lorch). — Regensburg, bereits unter Tiberius ein fester Ort, Augusta Tiberii, ward schon im vierten und fünften Jahrhundert durch die Mönche Emmeran, Paulinus, Ruprecht u. A. mit dem Christenthum bekannt, doch erst 642 Sitz eines Bischofs, den als der erste der Mönch Garibald einnahm. — Salzburg, zum alten Noricum gehörend, wurde mit dem Namen Juvavia, oder auch Colonia Hadriana, römische Colonie. Von den Gothen 278, von den Hunnen 453 geplündert, wurde es 476 von Odoakers Feldherrn Vidomar zerstört und nach der Herstellung 582 durch den bajuvarischen Herzog Theodo IV, der sich durch den Bischof Rupert vor Worms taufen liess, eine christliche Stadt mit dem Namen Salzburg. — Augsburg war schon i. J. 13 v. Chr. römische Colonie und nach dem ersten Imperator Roms und nach dem Volksstamm der Einwohner Augusta Vindelicorum genannt. Die Römer herrschten hier bis ins 5. Jahrhundert und ihre Stadt galt — nach Tacitus — als die „glänzendste" der römischen Niederlassungen in Deutschland. Die ersten Spuren des Christenthums zeigten sich i. J. 304, und zwar durch die H. Afra, die hier den Martyrertod starb, lange vor dem ersten Bischof, als welcher 582 Sosimus genannt wird.

In all diesen und auch noch andern deutschen Städten, die auf römischen Ursprung oder Besitz zurückweisen, haben sich ausser den Bauresten auch — was von besonderer, zu wenig beachteter Wichtigkeit ist, — in Sarkophagen und Grabmälern Denkmale römischer Bildnerei erhalten, die in neueren Zeiten fast überall in Museen aufgestellt sind, deren bedeutendste wir in Cöln, Mainz, Trier, sodann in Augsburg errichtet finden.

Folgerichtig würden an diesen Orten auch die frühesten christlichen Baudenkmale zu suchen sein; indess abgesehen von der zerstörenden Kraft der Zeit in Verbindung mit Wind und Wetter, Wasser und Feuer, und der verheerenden Flut der Völkerwanderung, so war in sehr vielen Fällen der Um- und Neubau einer Kirche durch das Wachsthum der Gemeinde geboten. Wichtig aber ist für das Verständniss der deutschen Kunstgeschichte, dass wir die Thatsache im Auge behalten, dass von Anfang an nicht von einer deutschen Kunst, sondern nur von einer Kunst bei den Deutschen die Rede sein kann, und dass diese zugleich mit der Religion von Rom aus bei ihnen eingeführt worden.

Als danach eigene deutsche Kunstkräfte erwachten, schlossen sie sich naturgemäss für ihre Ausbildung an die vorhandenen Werke an und weckten unter dieser Arbeit eigenthümliche Anlagen, die in der Entwickelung zu einem eigenthümlichen Formensinn führten, den wir mit Bezug auf seinen römischen Ursprung den romanischen Styl nennen; wie er denn auch bei so auffallenden Uebertragungen aus dem oströmischen Reich und dessen Exarchat in Ravenna, häufig als byzantinisch bezeichnet wird.

In der Baukunst hielt man sich demnach an die überlieferten Anlagen der Rundkirchen und Basiliken mit Vorliebe für die letztern; an die Stelle aber der Einfachheit der antiken Kunst bei der Ausführung trat mehr und mehr das Bedürfniss nach Mannichfaltigkeit und Reichthum hervor, was die Verbreitung der orientalischer Prachtliebe entsprechenden byzantinischen Formen sichtlich begünstigte, und das eine nachdrückliche Unterstützung erhielt durch Hinzufügung eines neuen Bautheils zur Kirche, der mit der Einführung der Glocken gegeben war und die Veranlassung zu den reichsten Entfaltungen des Styls wurde, nämlich der Thürme. — Ebenso verfuhr man bei den Bildhauer- und Malerarbeiten, bei denen gleichfalls die antiken

Urbilder und Darstellung, aber nach den altitalienischen und byzantinischen Ueberlieferungen mit mehr oder weniger Geschick oder Eigenthümkeit angewendet wurde.

Noch aber bot die Geschichte Deutschlands Jahrhunderte lang ein wenig erfreuliches Sittengemälde seiner Bewohner. Wie Wettersturm und Hagelschlag zogen die Völkerstämme der Sueven und Allemannen, der Franken und Longobarden und so vieler anderer, und nach und über allen die raubthierischen Horden der Hunnen mit Feuer und Schwert über Länder und Städte; und als sich endlich die Wogen gelegt, wie sollte auf dem veschütteten Boden der Saame der Bildung Wurzel schlagen und Erntesegen bringen? Die Sitten waren verwildert, rohe Gewalt stand an der Stelle des Rechts; der alte Glaube war erstickt oder lebte in verwirrenden Bildern fort; der neue, wesentlich im Sonderbesitz der Geistlichkeit und auf kirchlichen Cultus beschränkt, arbeitete sich mühsam durch die Nebel des Aberglaubens zum Licht hindurch; und doch waren die Kirche und die mit ihr gleichzeitig eingeführten und engverbundenen Klöster die einzigen Wohn- und Lehrstätten der Bildung, ja oft selbst die einzigen Zufluchtorte gewerblicher Thätigkeit.

Ueber diese finstern, in Kunst und Leben chaotischen Zustände ging endlich am Schluss des achten Jahrhundert ein neuer Morgen auf. Wie die Natur im Winter ihre Kräfte lautlos hütend und entwickelnd dem Frühjahr entgegenträgt, so waren allmählich für Sprache und Dichtkunst, für Kenntnisse, Wissenschaften und Volksbildung, für Musik und Gesang, wie für Baukunst, Bildnerei und Malerei eigene heimische Talente erstanden die nur vereinigt und verwendet zu werden brauchten, um dem Vaterlande den Beginn eines neuen Zeitalters mit Sicherheit zu verkünden. Dies war die Aufgabe, die Karl d. Gr. in seine mächtige Hand genommen.

Der Mann, dessen Kopf erfüllt war von dem Gedanken, die Völker des Abendlandes zu Einem Reiche unter seinem Scepter zu vereinigen, der sich zum Apostel des Christenthums gemacht, mit dem Schwert aber die Furchen zog, in welche er das Saatkorn des neuen Glaubens warf, beachtete mit Wärme und mit Scharfblick die Bedürfnisse, Anlagen und Bedingungen ruhiger geistiger Entwickelung, und wie er Schulen gründete, Gelehrte berief, Dichter versammelte, so führte er den Kirchengesang ein und belebte durch grosse umfassende Unternehmungen, durch Palast- und Kirchenbauten an verschiedenen Orten des Reichs alle Künste. Ueberall liess er vorhandene Malereien beachten; auf der Synode zu Frankfurt 794 trat er als entschiedener Gegner der selbst von Rom aus unterstützten bilderstürmerischen Ideen auf und sicherte der Kunst die wichtigste Stelle ihrer Thätigkeit in Verbindung mit der Kirche. Ein solches Vorgehen musste bei fortgeschrittener Bildung die im Verborgenen schlummernden Kräfte im Lande wecken und zum Schaffen ermuntern. Und rasch wuchsen sie heran, dass schon Papst Hadrian von Karl d. Gr. einen deutschen Baumeister nach Rom sich erbat. Baudenkmale dieser Zeit sind oder waren der Dom zu Aachen nebst dem Kaiserpalast Karls d. Gr., sowie der Palast zu Ingelheim; die Kirche zu Ottmarsheim, die Krypta in Fulda und Quedlinburg, die Klosterkirche in St. Gallen, vielleicht auch der alte Dom in Regensburg, die Vorhalle des Klosters Lorsch.

Unbefangen hatte die christliche Baukunst Anlage und Formen vom Alterthum angenommen; schwieriger wurde die Aufgabe für Bildnerei und Malerei, bei denen der Gegenstand in scharf ausgesprochenem Gegensatz zu Gestalten und Darstellungen des Heidenthums sich befand. Dennoch war so wenig eine neue Form gefunden, wie eine neue Sprache für den Gottesdienst und wir sehen nicht nur im Styl den Anschluss an die Antike, sondern begegnen auch häufig

einer mythologischen Anschauungsweise und zwar nicht nur des classischen, sondern auch noch des nordischen Alterthumes. Man bedurfte der Thätigkeit von Bildnerei und Malerei bei Ausschmückung der kirchlichen Gebäude und der Kirchengeräthe und hatte dafür als gegenständliche Unterlage was Altes u. Neues Testament, Kirchengeschichte und Legende, Wirkliches oder Sinnbildliches darbot: Gott Vater und die Schöpfungsgeschichte mit dem Sündenfall; Engel und zwar nach der Ordnung der neun Engelchöre: Seraphim, Cherubim, Throni für Liebe, Weisheit und Gerechtigkeit; Herrlichkeiten, Fürstenthümer und Mächte für thätige, gebietende und leitende Geister; Kräfte (Virtutes) Engel und Erzengel als schöpferische, schützende und strafende Diener Gottes; dazu die allegorischen Figuren der 7 Hauptugenden, wie der 7 Todsünden und den Teufel in Person; Christus als Kind auf der Mutter Schooss, oder als Lehrer mit den Aposteln, oder Evangelisten und Kirchenvätern, oder als Weltheiland auf dem Himmelsthron, auch wohl von Patriarchen und Propheten, wie von Martyrern und anderen Kirchenheiligen umgeben.

Die Kreuzigung, sowie auch Crucifixe kommen vor dem achten Jahrhundert in Deutschland nicht vor; dagegen wohl die Anbetung der Magier, die Taufe, die Hochzeit zu Cana, die Auferstehung; in den Ornamenten Anspielungen auf gute und böse Naturkräfte.

Aller Kunstschmuck ward auf das Innere der Kirche, als des Abbildes vom Paradiese gewendet, namentlich auf den Altarraum, seine Wände und Gewölbe und selbst den Fussboden und auf den Altar selbst. Sarkophage und Grabdenkmäler gab es noch nicht. Den Leichnam des Heiligen oder einen Theil desselben barg der Altar; aber man hatte für dergleichen heilige Ueberbleibsel ausserdem eine Gattung kunstvoller Arbeiten ersonnen, die Reliquienkästen, die ein verkleinertes Abbild des Altars oder selbst der Kirche als des ursprünglichen Grabes, darstellten. — Für den Altardienst waren Kelche, Patenen, Rauchgefässe, Leuchter, vornehmlich Monstranzen zur Aufbewahrung der geweihten Hostie nöthig, dessgleichen zur Feier der Messe die Evangelien- und Messbücher. Wie bei jenen die Sculptur ihre Aufgabe fand, so hatte bei letzteren vorzugsweis die Malerei sich zu bethätigen, indem sie deren Pergamentblätter mit heiligen Personen und Darstellungen, mit Bildnissfiguren der Stifter und mit allegorischen Gestalten in Miniaturfarben auf goldnem Grunde schmückte, während deren Einbände reich mit Gold und Edelsteinen und sinnvollen Reliefs in Silber, Gold und Elfenbein ausgestattet waren. — Altarbilder im neuern Sinn gab es noch nicht. Aus altrömischer Sitte der Prätoren, beim Antritt ihres Amtes der Stadt, wohin sie kamen eine kunstvoll geschnitzte, doppelte oder dreifache Elfenbeintafel (Diptychon, Triptychon) zu verehren, hatte sich bei den christlichen Sendboten, den Bischöfen, der Brauch entwickelt, der Kirche, deren Hirtenamt sie übernahmen, ein solches Diptychon oder Triptychon zum Geschenk zu machen, das dann bei feierlichen Gelegenheiten auf dem Altar aufgestellt und so, da man bald statt der geschnitzten Tafeln gemalte nahm, die Veranlassung zu den nachmaligen Altargemälden wurde. — Für den Bischof gehörte sich ein eigener Stuhl, den das Kunsthandwerk auszuzeichnen hatte; Kanzeln waren nöthig, Taufsteine, Altarbekleidung, ebenso besondere Gewänder der Geistlichen für den Altardienst — alles Stellen für Kunstthätigkeit. Freilich muss man bei all diesen Leistungen sich erinnern, dass die Mittel dazu aus der Fremde geholt werden mussten, aus den west- und aus den oströmischen Werkstätten, in denen nur die Kunst des absterbenden Alterthums arbeitete, während der auflebende germanische Geist zu eigenen Idealbildungen noch keine ausreichenden Fähigkeiten entwickelt hatte.

Wenige Denkmale dieser Zeit und Gattung haben sich erhalten: der Mosaikfussboden in

S. Gereon zu Cöln; das Diptychon des Tuotilo in S. Gallen; die Reliefs an der Kanzel im Dom zu Aachen; der Codex aureus Karls des Kahlen in München; das Evangelium Karls des Dicken in S. Calisto in Rom; verschiedene Messbücher, auch Diptychen und Reliquiarien namentlich in niederrheinischen Kirchen, das Jagdhorn Carls d. Gr. Pyxen mit Elfenbeinreliefs, Prozessionskreuze etc.

Allmählich, aber auch sehr allmählich erlebte Deutschland das Erwachen eines eigenthümlichen Kunstlebens, das, obschon unterbrochen durch wiederholte verheerende Einfälle der Normannen und der Ungarn und wenig gefördert durch friedliche Verhältnisse im Innern, doch in mancher Beziehung über den gleichzeitigen Leistungen Italiens und Griechenlands stand, jedenfalls in kraftvoller, gesunder Entwickelung sich bewegte. Nach dem Tode Carls d. Gr. waren die von ihm gesammelten geistigen Kräfte zerstreut, oder erlahmt, seine Wohnsitze verfallen; kein Palast wird uns bezeichnet als die Schöpfung eines seiner nächsten Nachfolger. Noch waren es nur kirchliche Interessen, für welche die Künste thätig waren, und in deren Dienst sie von Stufe zu Stufe sich vervollkommneten, Neues schufen im Anschluss an Altes, unterstützt von Schönheitssinn und reicher Phantasie. Es ist dies die Periode des romanischen Styls und wir werden sehen, in welcher Weise derselbe aus dem römischen hervorgegangen ist. Hervorragende Bauwerke desselben sind die Schlosskirche zu Quedlinburg, die Liebfrauenkirche zu Magdeburg, die Liebfrauenkirche von Halberstadt, S. Marie auf dem Capitol zu Cöln, Kloster Paulinzelle u. a. m. Diese Gebäude gehören sämmtlich in's elfte Jahrhundert und in das erste Drittel des zwölften.

Wie die Baukunst sich frei gemacht von den römischen und byzantinischen Vorschriften, so hatten auch Bildnerei und Malerei, aber allerdings noch mit geringerm Erfolg, angefangen, die überlieferten starren Formen zu beleben. Die wichtigsten Werke sind in Hildesheim die in Erz gegossenen Domthüren, so wie die gleichfalls ehrne Säule von der Hand des Bischofs Bernward (1015—1022); sodann in Westfalen: die Egstersteine. Die k. Bibliothek in München bewahrt sehr werthvolle und schöne Elfenbeinschnitzwerke aus dem Domschatz von Bamberg vom Anfang des elften Jahrhunderts, entstanden auf Veranlassung des Kaisers Heinrich II., dessen noch bei seinen Lebzeiten gefertigter Sarkophaph mit seiner lebensgrossen Gestalt in S. Emmeran zu Regensburg steht und der dem Altar im Dom von Basel das goldne Antependium geschenkt. Wie ernstlich derselbe auch die Malerei gefördert, erweisen die Miniaturen in den ihm gewidmeten Evangeliarien (ebenfalls jetzt in München), auch dürften die Deckenmalereien der St. Michaeliskirche in Hildesheim aus demselben Jahrhundert stammen.

Noch aber hatte der romanisch-deutsche Styl seine Vollkommenheit nicht erreicht; erst in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts entfaltete er seine schönsten Blüthen. Hatte die Baukunst bis dahin über die Ausschmückung des Innern die monumentale Erscheinung des Aeussern vom Kirchenbau fast ganz vernachlässigt, so ward es nun in allen Theilen mit dem reichen und schönen Innern in Uebereinstimmung gebracht. Die Kämpfe gegen das Heidenthum auf deutschem Boden waren so gut als beendet; die christliche Weltanschauung war ohne Widerrede allgemein. „Ohne die Kirche kein Heil!" nur durch sie führte der Weg zur Seligkeit! Immer nachdrücklicher prägten sich diese Gedanken in der Kunst, vornehmlich in der kirchlichen Baukunst aus. Wir werden Gelegenheit haben, den feinen Formensinn und die hingebende Liebe zu bewundern, mit denen die Künstler jener Zeit unsterbliche Werke geschaffen. Die vornehmsten Bauten dieser Gattung finden sich in Thüringen und Sachsen, als z. B. die Schlosskapelle zu Freiburg a. d. U., u. s. w. desgleichen in der Mark Brandenburg und Pommern

die Klosterkirche von Jerichow; der Dom und die Nikolaikirche zu Brandenburg u. s. w., sämmtlich Monumente des in den norddeutschen Gauen mit Vorliebe gepflegten Backsteinbaues. In Hessen und Westfalen, vornehmlich aber verschiedene Kirchen am Niederrhein, sodann die Dome von Mainz und Worms gehöreu hierher. In Bayern die Kirchen von Altenstadt u. a. m.; in Oesterreich der ältere Theil von St. Stephan in Wien u. a. m.; im südwestlichen Deutschland werden der Dom von Constanz u. s. w., in Württemberg als das wichtigste Bauwerk dieser Zeit das Kloster Maulbronn unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, namentlich auch die sog. Kreuzgänge und andere Bautheile der Klöster. Nun treten ebenfalls die Ritterburgen als beachtenswerthe Baudenkmale in Sicht, und die Ruinen des Barbarossa-Palastes zu Gelnhausen geben endendlich uns ein Beispiel des Wohnsitzes eines deutschen Kaisers, wie die Wartburg von demjenigen eines kleinen deutschen Fürsten. — In rascher Entwickelung schliesst die Bildnerei der Baukunst sich an. Obschon die von ihr geübte Symbolik nicht immer leicht verständlich ist, so ist doch der Fortschritt im Styl wie in der Zeichnung und Ausführung sichtbar. Ueblich sind bereits Grabdenkmale mit lebensgrossen Reliefgestalten; Taufsteine, Kirchenthüren und Portale, Reliquienkästen und alles Kirchengeräth liefern mannichfache Beispiele; hervorragend ist die Bildhauerschule zu Bamberg, die an dem Dom sich achtungswerth erweist und an welche eine sächsische Bildhauerschule sich anschliesst, deren erfolgreiche rühmliche Thätigkeit zuerst in der Klosterkirche von Hecklingen am Harz hervortritt, sodann in Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt; am Sarkophag der h. Drei Könige im Dom zu Cöln; am Antependium des Altars der Kirche von Komburg in Schwaben etc. — Wie die Bildnerei noch nicht die Höhe der gleichzeitigen Baukunst erreicht, bleibt auch die Malerei hinter der Bildnerei zurück. Ihre Leistungen sehen wir in Pegamenthandschriften, an Decken und Wänden der Kirchen, an gewirkten Teppichen und an Altären, wie zu Kloster Neuburg in überraschend reicher und eigenthümlicher Weise, am Altarbild der Marienkirche zu Soest etc.

Das entscheidende Merkmal, durch welches sich die neuere Baukunst von der Ueberlieferung, auf der sie fusste, loslöste, ist die aufstrebende Richtung, hervorgegangen aus dem Geiste des Christenthums, der ein Erheben der Seele aus Sünde, Noth und Tod des Erdendaseins zur Lebensaufgabe in Denken und Thun macht. Dieser Geist hatte sich sogleich beim Eintritt in den Romanismus als die wirkende Macht erwiesen, Formen und Verhältnisse in die Höhe getrieben und die flache Decke der Basilica in ein Gewölbe verwandelt. Diesem sich mehr und mehr steigernden Bestreben kam gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine Bauform entgegen, die vom Alterthum gekannt, aber nicht beachtet, von den Arabern aber schon in der Moschee des Amru (643), entschiedener in der Moschee Ibn Tulun (885) zu Kairo, indess auch ohne Consequenzen angewandt, aber nach Sicilien getragen worden, von wo sie entweder durch die Hohenstauffen unmittelbar, oder auf einem Umwege über Frankreich nach Deutschland gekommen; diese Bauform ist der Spitzbogen, und ihr ist die Vollendung der christlichen Kirchenbaukunst nach ihrer von Anfang an sich kundgebenden Bestimmung zuzuschreiben. Wenn der ihr im Romanismus vorausgehende Rundbogen im Verlauf auf die Höhe seines Ausgangspunktes zurückgeht, der Spitzbogen aber mit seinen sich begegnenden Schenkeln, seine Bewegung ins Unsichtbare verschwinden lässt, so entsteht jener der Weltflucht entsprechende, aufwärts strebende Styl, der in folgerichtiger Durchführung auf alle Maasse, Verhältnisse und Bauformen der sog. gothische Baustyl ist, der sich über das ganze christliche Europa verbreitet, seine organische Durchbildung aber, wie wir sehen werden, in Deutschland gefunden hat.

Nur ist er nicht mit Einemmale, gleichsam über Nacht eingetreten; und wir können eine ansehnliche Zahl bedeutender Bauwerke anführen, an denen wir eine Vermittelung zwischen Altem und Neuem erkennen und die wir als Beispiele des Uebergangstyls bezeichnen. Als eines der schönsten Beispiele desselben erkennen wir den Dom zu Limburg a. d. L.*) und als Backsteinbau die Lorenzkirche in Salzwedel. — Die Bildnerei erreicht ihren Höhepunkt in den Sculpturen von Wechselburg und Freiberg, an die sich auch die Statuen in der Vorhalle des Doms von Münster anreihen; sowie die Stifterstatuen im Dome von Naumburg und die Statuen am nordöstlichen Portal des Bamberger Doms. Die Malerei arbeitet sich noch mühsam empor in den Taufkapellen von S. Gereon in Cöln, in Andernach, und in Ramersdorf; freier in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, im Dom von Braunschweig und einigen westfälischen Kirchen, vornehmlich in Handschriften, namentlich der Aebtissin Herrad von Hohenburg, im Tristan von Gottfried von Strassburg und in der Manessischen Minnesänger-Handschrift; die Glasmalerei fängt gleichfalls an, Bedeutung zu gewinnen.

Im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts war die Neubildung des gothischen Styls vollbracht und Aeusseres wie Inneres gleichmässig und übereinstimmend von der Kunst mit schöner, reicher, ja prachtvoller Ausstattung bedacht; aber auch hier, wie im Romanismus, unterscheiden wir eine frühe und eine spätere Gothik, von denen wir die Dauer der ersten auf etwa 100 Jahre feststellen können.

Als die frühesten Beispiele des gothischen Baustyls auf deutschem Boden müssen wir die Liebfrauenkirche zu Trier (1227—1244) und die Elisabethkirche zu Marburg (1235—1283) bezeichnen; desgleichen den Weiterbau des Magdeburger Doms und die „alte Pfarr" in Regensburg; das grösste aber und vollkommenste Denkmal ist und bleibt der Cölner Dom, gegründet 1248. Ihm schliessen sich an: die Abtei Altenberg, die Katharinenkirche zu Oppenheim, die Kirche von Wimpfen im Thal, die Münster von Freiburg und Strassburg; sodann die Dome zu Halberstadt, Erfurt, Meissen, Regensburg und Wien; S. Sebald und S. Lorenz in Nürnberg, der Dom zu Wetzlar und viele andere, von denen diejenigen im Nordosten von Deutschland durch Anwendung von Backsteinen und durch grosse Einfachheit und geringen Schmuck sich von andern unterscheiden. Aus dieser Zeit stammen nun auch mehre gesonderte Grabcapellen und Heiliggrabkirchen; in besonderer Pracht treten Fürstenschlösser und Ritterburgen auf, von denen das Marienburger Schloss vor allen hervorglänzt; Rathhäuser, wie das zu Marienburg, zu Braunschweig, Regensburg, der Gürzenich in Cöln; auch Wegkreuze, Tabernakel, Säulen für's ewige Licht, öffentliche Brunnen mit ausgesprochenem monumentalem Charakter**); vornehmlich aber die Kreuzgänge an Klöstern nund Abteien sind nicht zu übersehende Denkmale dieses Styls, der das ganze Leben — bis in die Wohnhäuser, Zimmer und Geräthschaften dringend — beherrschte.

Ein weites Feld war der Bildnerei aufgeschlossen, innerhalb und ausserhalb des Kirchengebäudes an Altarwerken, Pfeilern und Nischen, an Portalen, Mauern und Strebepfeilern und in grosser Ausdehnung an Grabmälern; sie schliesst sich überall an grosse Kirchenbauten an und kommt dadurch in Uebereinstimmung mit ihnen. Fast überall nimmt ein weicher, in sanften Linien der Bewegung sich kundgebender Formensinn die Stelle ein jenes strengen, der Antike verwandten Styles der sächsischen Schule. Am auffallendsten tritt er an den Apostelgestalten

*) Siehe die beigefügte Abbildung.

**) Siehe die beigegebene Abbildung des „Schönen Brunnens" von Nürnberg.

im Cölner Dom hervor; an Kirchenfaçaden und Portalen in Trier, Freiburg, Strassburg, S. Sebald zu Nürnberg, an Altarwerken z. B. in der Kirche zu Tribsees, vornehmlich an Grabmälern im Dom zu Mainz, zu Würzburg, in S. Emmeran zu Regensburg etc.

Der Stoff für die Darstellung hatte sich ansehnlich vermehrt durch biblische und geschichtliche, geistliche und weltliche Persönlichkeiten, Allegorien und Begebenheiten; mit Vorliebe behandelte man: das jüngste Gericht mit Himmel und Hölle, die allegorischen Gestalten der Tugenden und Laster, der klugen und thörichten Jungfrauen; auch Scherz und Satire waren eingedrungen ins kirchliche Heiligthum und auf Haus- und Schmuckgeräthen hatten erotische Scenen ihre Stelle gefunden.

Wo die Malerei ihre Thätigkeit entfaltet, geschieht es ganz in ähnlicher Weise, wie wir namentlich im Cölner Domchor wahrnehmen und in der dortigen Malerschule überhaupt. Die Zeit grosser, nach dem Vorbild von Triptychen entworfener Altarwerke tritt ein, die zusammengesetzt sind aus einem Mittelbild mit 2 Seitenbildern oder Flügeln, wiederum oft in mehre Abtheilungen durch horizontale, oder auch senkrechte Grenzlinien getheilt, für biblische und legendarische Stoffe, einzelne Heilige, mit Vorliebe für die Geburt Christi oder die Anbetung der Könige. — Obschon über ganz Deutschland und selbst über dessen Grenzen hinaus verbreitet, war die Herrschaft der Malerschule von Cöln, deren Wurzeln in Traditionen aus Byzanz zurückreichen und die mit ihren Idealgestalten der scharfen Scheidung von Welt und Gottesreich entsprach, nur kurz und erfuhr schon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts das Uebergewicht der in Brabant und Flandern durch die Brüder van Eyk auf Grundlage der Uebereinstimmung mit der Natur gegründeten Malerschule, die nun das ganze Gebiet der Malerei in Deutschland und der Nachbarländer und des verwandten Kunstgewerbes der Glasmalerei, vornehmlich der Teppichwirkerei*) beherrschte und einen entscheidenden Einfluss selbst auf die Bildnerei erhielt, die ihre Formengebung und Nachahmung der Natur selber bis zur Entartung annahm. — Dieser scheinbare Niedergang künstlerischen Lebens und Schaffens inmitten einer aufsteigenden Bewegung der allgemeinen Bildung wird seine Erklärung vielleicht in der eigenthümlichen Beschaffenheit des ursprünglich-germanischen Geistes finden.

Hatte mit der gothischen Baukunst das ganze nördliche Europa sich von den römischen Ueberlieferungen, wie sie noch im romanischen Styl ihre Fortwirkung erwiesen, mit Entschiedenheit losgesagt; hatte die Malerei noch in der Schule von Cöln gezögert, dem Beispiele zu folgen, so war in der flandrischen Schule unverhüllt und unbegrenzt der germanische Formensinn hervorgetreten und mit ihm wenigstens theilweise das Bewusstsein germanischer Selbständigkeit und zwar wie die Werke des Hubert und Johann van Eyk bezeugen, sogleich von Anbeginn in einer künstlerischen Vollkommenheit und technischen Vollendung, dass damit alle Wege nach aufwärts abgeschnitten zu sein schienen, und den Nachfolgern nichts übrig blieb, als auf dem eröffneten und geebneten Wege weiter und selbst bergab zu gehen.

So wenig es demnach der Malerei gelang, sich auf der Hochebene zu halten, konnte die Baukunst in der anfänglichen Schlichtheit verharren; die Gothik des 15. Jahrhunderts schreitet in Erfindung neuer bewegter Formen der architektonischen Gliederungen und Ornamente zu grosser Mannichfaltigkeit und zu einem Reichthum der Erscheinungen fort, der alles Frühere übertreffen will und wovon vornehmlich das Münster in Ulm uns ein glänzendes Beispiel zeigt.

*) Siehe die beigefügte Abbildung eines „burgundischen Teppichs“.

Inzwischen hatten Erfindungen und Entdeckungen, von denen jede einzelne das Leben neu zu gestalten vermocht hätte, den Völkern Europas eine durchaus neue Weltanschauung gebracht. Wir können uns heutigen Tags noch kaum in eine Vorstellung von der Erde als einer Scheibe zurückdenken und doch ist sie Jahrtausende nach Jahrtausenden lang von ihren Bewohnern dafür gehalten und erst mit der Entdeckung Americas zur Kugel geworden; Jahrtausende nach Jahrtausenden stand sie fest im Himmelsraum und Sonne, Mond und Sterne umkreisten sie als ihren Mittelpunkt, und sie konnten auf Josua's Wunsch eine Pause machen, um ihm zu leuchten zu gänzlicher Vernichtung seiner Feinde, bis Kopernikus die Strassen entdeckt, auf denen die Erde mit andern gleichgearteten Weltkörpern nach festem Zeitmass und Gesetz um die Sonne wandelt. — Mühselig war bis um die Mitte des 15. Jahrh. die Herstellung eines Buches, kostspielig der Preis und darum wenig verbreitet der Besitz; wie gering musste geistige Bildung sein, wenn sie allein auf mündlicher Mittheilung beruhte!

Mit der Erfindung des Buchdrucks ward der Gedanke, bis dahin Eigenthum einzelner Bevorrechteter, Gemeingut von Tausenden und Abertausenden, der massenhaften Unwissenheit ein weites Grab gegraben. — Nach der herrschenden Lehre ging der Weg zur ewigen Seligkeit allein durch die Kirche; verdammt waren alle Andersgläubigen vor Christus so gut, als nach Christus! Mit der Wiederaufnahme des Studiums griechischer und römischer Literatur und Kunst, die man als Teufelswerk voll Irrthum, Lüge und Sündhaftigkeit verurtheilt gesehen und gehört, kam es an den Tag, dass in den Büchern der Weisen und Dichter des Alterthums sich Quellen hoher Bildung, Sittenreinheit und aller Tugenden erschlossen, wie in den gleichzeitigen Werken der bildenden Künste eine Fülle von Schönheit und unübertreffliche Vorbilder für alle Zeiten erhalten seien. — Alles religiöse Leben war bis dahin wenigstens im westlichen und nördlichen Europa — abhängig vom Papst, in welchem die Kirche ihren organischen Mittelpunkt, das Sinnbild ihrer Einheit und Alleinherrschaft sah und verehrte. An seine Stelle trat für einen grossen Theil der europäischen Christenheit der jeweilige Landesfürst und neben die nun sehr beschränkte geistliche Gewalt die weltliche, die alsbald in allen Richtungen sich geltend machte.

Auf dem Kunstgebiet war der nächste Erfolg, dass die im Bau begriffenen grossen Dome von Cöln, Strassburg, Regensburg, Frankfurt, Wien etc. zum Stillstand sich genöthigt sahen und unausgebaut blieben, da die bisherigen Mittel zur Geldbeschaffung (die Ablassbriefe) nicht mehr mit Erfolg angewendet werden konnten, und dass die Baulust mehr und mehr weltlichen Zwecken, Rath- und Kaufhäusern, fürstlichen Schlössern und Erholungsplätzen sich zuwandte; und so gross und allgemein war die von Italien ausgehende, als „Renaissance" bekannte geistige Bewegung und Neubildung des künstlerischen, namentlich des architektonischen Formensinns, dass auch Deutschland den Styl, in welchem es nach Jahrhunderte langer Bestrebung einen entsprechenden Ausdruck des Nationalbewusstseins erreicht, verlassen und sich von Neuem in Abhängigkeit von Italien versetzen konnte. Man nahm zwar nicht, oder nur in seltenen Fällen, die Formen der italienischen Renaissance, wie einst diejenigen der römischen Basiliken, an, aber man bildete sich, unter Beiziehung auch des französischen Geschmacks, allmählich einen Baustyl, der unter allen Umständen der Gothik gänzlich entsagt aber dafür einen Schimmer der neu ins Leben gerufenen antiken Säulenordnungen und Ornamentik angenommen hatte. Das bedeutendste Denkmal desselben ist das Heidelberger Schloss, von deutschen Städten aber waren es vornehmlich Augsburg, Nürnberg, Cöln, Breslau, Prag und Danzig, in denen der Styl der italienisch-deutschen Renaissance in Baukunst und Baugewerk in umfassender Weise ausgeübt wurde.

Die Malerei hielt sich und zwar durch die eigenthümliche Kraft und Geistesgrösse Albrecht Dürers, sowie durch die, wenn auch feinere, doch nicht minder energische Begabung von Hans Holbein, wenigstens in Oberdeutschland, an dem von Flandern ausgegangenen und im Laufe des Jahrhunderts herrschend gebliebenen Naturalismus, wie wir an den trefflichen Werken des Martin Schaffner von Ulm sehen,*) während in Flandern selbst und am Niederrhein, die Herrlichkeit der italienischen Kunst zersetzend gewirkt hatte; doch auch dort war, wie bei Holbein und Dürer, die Ornamentik und was von architektonischem Beiwerk in die Malerei gezogen wurde, der Renaissance unterworfen. (Triumphbogen Kaiser Maximilians. Lebensbrunnen von Hans Holbein.) — Die Bildnerei erlebte in Peter Vischer noch ein Beispiel ächt volksthümlicher Kunstthätigkeit, die nur leise von dem Hauche der Renaissance angeweht worden.

Deutschland ging keiner glücklichen Zukunft entgegen, und die Kunst gab ein deutliches Abbild von ihr. Die mühsam errungene und zu grossen Schöpfungen fortgeschrittene Eigenthümlichkeit des Baustyls unterlag mehr und mehr fremden Einflüssen, so dass bald wiederum wie in frühesten Zeiten, nicht mehr von deutscher Baukunst, vielmehr nur von der Baukunst in Deutschland die Rede sein konnte. Die kirchlichen, nur vom Katholicismus gepflegten Künste der Bildnerei und Malerei verloren in der unwiderstehlichen Macht der Culturentwickelung selbst bei anfänglich ernsten Naturstudien überzeugende Wirkung innerer Wahrheit, der man nur sehr unvollkommen durch eine rohe Nachbildung der äusseren Erscheinung Ersatz zu bieten versuchte. Während sodann die Architektur in den vornehmlich aus Frankreich eingeführten Formen des Roccoco sich erging und ihre letzten Kräfte im Zopfstyl erschöpfte, und während die Bildnerei unwiderstehlich von ihr mit fortgerissen wurde, dass kaum ein Beispiel naturgemässer Empfindung, oder idealer Gestaltung aufzuweisen ist, hatte die Malerei die Pflicht innerer wie äusserer Wahrhaftigkeit zu retten gewusst in Bildern des wirklichen Lebens zum freundlichen, freudereichen Schmuck desselben.

Wie nun nach der allgemeinen Entkräftung unsers Volksthums und Volksgeistes und nach dem beglückenden Eintritt einer Neuzeit der Nationalliteratur durch Genien, wie sie vor ihnen die deutsche Geschichte nicht aufzuweisen hat, auch die bildenden Künste zu einer neuen schöpferischen Thätigkeit erwacht sind und Werke geschaffen haben, wie sie seit drei Jahrhunderten das Vaterland nicht gesehen und wie sie ihm zu ewigem Ruhm gereichen und wie sie ein trostreiches Zeichen sind des zu neuem Leben und Wirken erwachten Volksgeistes, das hoffen wir im Verlauf unserer Darstellung klar und überzeugend mittheilen zu können.

* Siehe den „Tod Mariä von M. Schaffner" in beigefügter Abbildung.

DEUTSCHE KUNST.

Erster Zeitraum

vom sechsten bis zum neunten Jahrhundert.

Die ältesten Denkmale der Kunst bei den Deutschen haben wir nicht im Vaterlande zu suchen. Inmitten altrömischer Kunstschöpfungen steht auf italienischem Boden das Grabdenkmal eines deutschen Fürsten und ragt in überraschender Hoheit, wie dieser, und fast unversehrt von der Alles zertrümmernden Zeit aus dem vormittelalterlichen Helldunkel empor:

Das Grabdenkmal Theoderichs in Ravenna.

Theoderich, den die Geschichte den „Grossen" nennt, und der in der Sage als „Dieterich von Bern (Verona)" lebt, weil er bei dieser Stadt jenen grossen, seine Herrschaft über Italien begründenden Sieg über Odoaker errungen, war der natürliche Sohn des Ostgothen-Königs Theodemir, geboren 455, an demselben Tage, wie Jornandes erzählt, an welchem sein Oheim Walamir in einer blutigen Schlacht die Hunnen aufs Haupt geschlagen. In Folge einer Friedensbedingung mit dem oströmischen Kaiser Leo I. 460 war Theoderich als Geisel nach Byzanz geschickt worden, wo er unter günstigen Verhältnissen seine Knaben- und Jünglingsjahre verlebte, ohne für den in Byzanz und am Hof daselbst herrschenden Geist besondere Vorliebe zu gewinnen; denn als er — nach elf Jahren — in seine Heimath zurückgekehrt war, brach er alsbald kriegsgerüstet mit seinem Vater ins byzantinische Reich ein. Den Siegern wurden vom Herrscher in Byzanz Wohnsitze in Mösien gegeben. Nach Theodemirs Tode 475 ward Theoderich der Ostgothen König. Des jungen Fürsten Heldensinn und die kriegerische Natur seines Volkes liessen den griechischen Kaiser nicht ruhig schlafen und als neue, dringende und drohende Anforderungen von jener Seite an ihn gestellt wurden, suchte er, um sich für immer dagegen sicher zu stellen, Theoderich zu einem Heereszug gegen die Heruler und ihren König Odoaker zu reizen, welche von Italien Besitz ergriffen hatten. Und da gleichzeitig der von Odoaker überwundene Rugierfürst Friedrich sich Hülfe suchend zu Theoderich geflüchtet, so brach dieser mit dem ganzen Volk der Ostgothen und der Rugier im Jahre 488 auf, um über die Julischen Alpen nach Italien zu ziehen, schlug die Gepiden, die sich ihm widersetzten bei Sirmium, danach Odoaker am Isonzo bei Aquileja und in der Entscheidungsschlacht bei Verona, endlich 490 zum dritten Male an der Adda, worauf er Ravenna, wohin Odoaker sich geflüchtet, belagerte, und — nach schweren Kämpfen — im Jahre 495 einnahm. Den langen Widerstand musste der Heruler Fürst (in einer den Sieger nicht ehrenden Weise) mit dem Tode büssen.

Inzwischen hatte Theoderich ganz Italien mit Sicilien unterworfen und damit ein Gothenreich gegründet, als dessen König er vom römischen Senat wie auch vom Kaiser Anastasius anerkannt wurde, und zu welchem er Rhätien, Noricum und Pannonien fügte, ja das er i. J. 507 noch durch die Provence vergrösserte. Gross als Feldherr, ein weiser Fürst und mächtiger Herrscher, vielseitig gebildet, ein Freund und Beschützer der Wissenschaft, des Ackerbaues, der

Gewerbe und Künste, dem arianischen Christenthum aufrichtig ergeben, war er der Abgott seines in gesunder Jugendkraft aufblühenden Gothen-Volkes und stand bei den benachbarten Fürstenhäusern in solchem Ansehn, dass sie seine Verwandtschaft suchten, wie denn — um nur ein Beispiel anzuführen — der Frankenkönig Chlodwig ihm seine Schwester zur Gemahlin gab; und dass seine Regierung — mit wenigen und geringen Unterbrechungen — eine Herrschaft des Friedens und der Wohlfahrt war, unter welcher Italien nach so manchen schweren Heimsuchungen wieder neu aufzuleben begann. Die Römer gewann er dadurch, dass er beim Besuche ihrer Stadt circensische Spiele veranstaltete, Getreide vertheilen liess, den kaiserlichen Ehrennamen „Flavius" annahm, dass er für Erhaltung der Bau- und andrer Kunstdenkmale Sorge trug und in Tracht und Waffenschmuck als Römer erschien. Auch liess er ihnen ihre alte Staatsverfassung und rührte nicht an die Einrichtungen und den Cultus der katholischen Kirche. Für den arianischen Gottesdienst erbaute er, wie ich oben gesagt, in Ravenna mehre Kirchen, denen übrigens eine abweichende christliche Lehrmeinung nicht anzusehen ist. Gesetze und Gerichte blieben römisch, letzteres jedoch unter dem Vorsitz der Gothengrafen als der eigentlichen Obrigkeit. Allgemein geliebt um seiner Milde und Gerechtigkeit willen musste es dem König Theoderich leider begegnen, dass er am Schlusse seines Lebens noch sich selbst in einem schwerwiegenden Falle untreu wurde, indem er den edeln Boethius, der ihm weise und treu Jahre lang als Minister gedient, auf den jedenfalls unerwiesenen Verdacht hin, dass er gegen ihn mit dem Hofe von Byzanz conspiriere, i. J. 525 gefangen setzen und hinrichten liess; ein Schicksal, das er im aufwallenden Zorn auch dem Schwiegervater desselben, dem ehrwürdigen Symmachus bereitete, der es gewagt hatte, seinen Schwiegersohn zu vertheidigen.

Theoderich starb selbst noch im Mai desselben Jahres; seine sterblichen Ueberreste wurden von seiner Tochter Amalasuntha in einem Sarkophag aus Porphyr in dem von ihm selbst für diesen Zweck errichteten Grabmal beigesetzt, dessen Abbildung beigefügt ist.*)

Auf sumpfigem Wiesengrunde ausserhalb der Stadt Ravenna, ungefähr 25 Minuten vor der Porta serrata steht der Prachtbau, der einst die Asche des grossen Königs barg, ein beredtes Zeugniss einstiger Macht der Deutschen auf italienischem Boden und deren — dem Untergang gewidmeten Schicksal, zugleich aber auch ein für die deutsche Kunstgeschichte höchst lehrreiches Denkmal.

Es darf uns wohl wundern, dass dasselbe keinen Zug altgermanischer Bildung, dass es vielmehr ein entschieden antik römisches Gepräge hat, wie dass ein derartiges Werk überhaupt in den Ueberlieferungen der Geschichte unsrer Altvordern ohne Vorgang ist. Wir werden damit auf jenen in der Einleitung angedeuteten ursprünglinglichen Mangel in den geistigen Kräften der germanischen Volkstämme hingewiesen, der sich durch die gesammte Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst zieht und ihr ihr eigenthümliches Gepräge aufdrückt.

Wie wollten wir es erklären, dass die altgermanischen Völkerstämme eine phantasiereiche, bedeutungsvolle Götter- und Heldensage hatten, ohne dass es ihnen Bedürfniss war, sie sichtbar vor Augen zu stellen, wie sie sie doch mit allen irdischen und überirdischen Eigenschaften in Lied, Lehre und Gesang zu verherrlichen wussten? dass sie eine Walhalla träumen aber nicht aufbauen konnten, und dass sie selbst für das Andenken an verstorbene Grosse nur

*) Vielfach wird angenommen, dass des Königs Tochter und Thronerbin Amalasuntha, dem Vater das Grabmal habe errichten lassen. Dem widersprechen die ältesten Nachrichten, namentlich des beinahe gleichzeitigen Anonymus des Valesius, sowie des Agnellus im Leben des Johannes.

Grabkammern von rohen Steinplatten und formlose Erdhügel hatten? Es fehlte ihnen der schöpferische Formensinn, die Quelle alles eigenthümlichen Kunstlebens. — Wie anders bei den meisten Völkern des Alterthumes! Aus rohen Anfängen entwickelten sich die idealen Gebilde der griechischen Götterwelt und die ewigen unumstösslichen Vorbilder ihrer Tempel; selbst Aegypter und Assyrer fanden für die unsichtbare Welt den handgreiflichen Ausdruck, während den Juden, wie nach ihnen den Ismaeliten, und später unseren Altvordern die Wege der bildenden Kunst verschlossen geblieben.

So geschah es den Germanen, dass sie — unfähig sich Bilder zu machen von ihren Göttern und Helden, ihnen Tempel und Altäre, ihren Todten Denkmale zu errichten, — als das Christenthum mit seinem Cultus und seinen sinnenfälligen Anforderungen zu ihnen kam, sie auch die Gaben der Kunst aus denselben Händen hinnehmen mussten, wie die Verheissungen des neuen Glaubens. So wurden Rom und Byzanz Ursprungsstätten der deutschen Kunst, bis sie zu eigenthümlichem Thun sich gekräftigt fühlte; aber auch dann noch aus angeborenem Mangel an schöpferischem Formensinn sich auf die Nachahmung der Natur, und auf Um- und Durchbildung überlieferter Formen beschränkte.

Wir werden im Verfolg der deutschen Kunstgeschichte zu den Denkmalen „gothischer Baukunst“ kommen. Es ist dabei weder an Ost- noch an Westgothen zu denken und das Grabmal des Gothenkönigs Theoderich in Ravenna ist nicht im entferntesten als ein Denkmal urgothischer Baukunst zu betrachten; vielmehr scheint das Grabmal der Galla Placidia in Ravenna, aufgebaut auf dem Grundriss einer Kreuzform und mit einer Kuppel überwölbt, das einfache Vorbild für den durch Entwickelung seiner Hauptmotive gewonnenen Prachtbau gewesen zu sein.

Nur ein bedeutsamer Theil des Gebäudes scheint auf nordischen Ursprung zurückzuweisen. Die Kuppel, (32 F. im Durchmesser) aus einem einzigen Granitblock gehauen, der auf zwei zusammengebundenen Schiffen aus Istrien über das adriatische Meer herbeigeschafft und an den jetzt noch als Verzierung sichtbaren Henkeln emporgehoben worden (nach genauer Berechnung 2,280,000 Pfund schwer) erinnert so entschieden an die Riesen-Steinplatten, mit den die Dolmen oder Hünengräber des Nordens gedeckt sind, dass man darin nicht den Einfall einer übermüthigen Fürstenlaune, sondern Theoderichs Verlangen erkennen kann, die Sitte der Väter in Uebereinstimmung mit dem von ihm bewunderten antiken Kunstgesetz zu bringen.

Das untere Stockwerk — 43′ im Durchmesser — ist auf einer zehneckigen Grundlage aufgeführt; das obere mit 4′ dicken Mauern, 33′ im Durchmesser, ist mit der Kuppel 26½′ hoch.

Ohne Zweifel hatte Theoderich das Grabmal als ewige Ruhestatt für sich und die Seinigen erbaut; und war dafür jener altrömischen Anordnung gefolgt, nach welcher ein Erdgeschoss die Leichname aufnahm und im Raum darüber die Todtenfeier gehalten wurde. Auch sein Sarkophag mit seinem Leichnam stand ursprünglich in dem untern Raume des Grabmals, bis Belisar bei der Einnahme Ravennas die sterblichen Ueberreste des grossen Gothenfürsten des „arianischen Ketzers“ aus der Grabesruhe riss, sie verbrannte und die Asche den Winden Preis gab. Der Sarkophag von ägyptischen Porphyr steht (vielleicht) seit der Zeit vor dem ehemaligen Palast des Königs in der Stadt.

Das obere Stockwerk ward der „Mutter Gottes“ und dem katholischen Gottesdienst geweiht und heisst noch heute S. Maria rotonda.*)

*) Näheres in meinen „Denkmalen deutscher Kunst“ Bd. XII. 34.

Waren nun auch (wie S. 6 erwähnt ist) der königliche Palast, und selbst Taufkirche und Basiliken trotz des arianischen, von Rom und Byzanz für Ketzerei erklärten Glaubensbekenntnisses der Gothen nach ost- und weströmischen Vorbildern von Theoderich erbaut, so ist es wohl hinreichend erwiesen, dass für Erfindung von Bauanlagen und Bauformen eigenthümliche Kräfte in seinem Volke ihm nicht zur Verfügung standen.*)

Doch damit allein war es noch nicht abgethan. Zur Ausschmückung des Palastes und der kirchlichen Gebäude, wie für den religiösen Cultus bedurfte er derartiger Fähigkeiten, die er nur bei den Erben altrömischer Kunst finden konnte, wie gering auch das Capital war, über das sie zu verfügen hatten. Vornehmlich waren es Mosaicisten, welche Wände und Gewölbe mit Darstellungen biblischer Geschichten und Personen bedeckten; die Leistungen der Bildnerei scheinen sich nicht über Herstellung von Sarkophagen erstreckt zu haben, wie denn die Reiterstatue Theoderichs, welche Carl der Grosse von Ravenna nach Aachen hat überführen lassen, ein nur umgetauftes Werk aus vorchristlicher Zeit gewesen sein soll. Es wurde eigentlich nur das Kunsthandwerk in Anspruch genommen, und zwar vornehmlich zur Herstellung der für den Cultus und Kirchenbesuch nothwendigen Geräthschaften, für welche die Gothen keine eigenen Ueberlieferungen hatten.

Was Theoderich ausserhalb Ravenna in Italien erbaut, was die Longobarden dort nach ihm geschaffen (wie die Basilica Longobardorum in Lucca) alles — soweit wir es nach geringen Ueberresten beurtheilen können) — trägt dasselbe spätrömische Gepräge. Auch bei den Franken im nördlichen wie im mittleren Gallien gab es keine ursprünglich heimathliche Kunst und das Rheingebiet, in welchem das Christenthum gleichfalls römische Niederlassungen vorfand, trug ebenfalls dem neuen Glauben keine eigenartige Kunstthätigkeit entgegen. Ihre Spuren sind vielleicht schon unter den Stürmen der Völkerwanderung verschwunden, mit Ausnahme einer einzigen Stelle, welche von der römisch-kaiserlichen Majestät zum Wohnsitz auserwählt, schon vom Dichter Ausonius (um 370) als zweite Roma Augusta Trevirorum, verherrlicht worden: des ersten deutschen von der Kaiserin Helena, der Mutter Constantins des Grossen und dem Griechen Agritius gegründeten Bisthums Trier.

Auf ihren Befehl ward hier dem Apostel Petrus eine Kirche erbaut, (der ehemalige Dom) aber auch ihr standen, so wenig als noch 200 Jahre später dem Gothenkönig in Italien, andere als römische Kunstkräfte nicht zu Gebote. Die Kirche war im Quadrat gebaut, ruhend auf starken Fundamenten, jede Seite von 121′ 8″ mit einer Altarnische (Absis) und einem von 4 römischen 46′ hohen Granitsäulen gebildeten Mittelschiff und zwei Nebenschiffen, über deren Bogen Wände bis auf 80′ sich erhoben, die flache Decke zu tragen.**)

Die innige, ja geradezu organische Verbindung der deutschen Kunst mit dem Christenthum lenkt unsere Blicke auf die Culturgeschichte unseres Vaterlandes, insonderheit auf die allmähliche Verbreitung der neuen Religion in demselben. Sechs Hauptvolksstämme bewohnten um die Mitte des vierten Jahrhunderts die Gauen Deutschlands: Die Bajuwaren, Thüringer, Allemannen, Sachsen, Friesen und Franken, grösstentheils da wo römische Herrschaft nicht festen Fuss gefasst, noch dem Cultus des Heidenthums ergeben.

*) Aus einem von Cassiodorus, dem Secretair Theoderichs, (Variarum lib. II. 29) mitgetheilten Briefe des Gothenkönigs an Aloisius weiss man, dass dieser sein Baumeister war.

**) Näheres in den „Denkmalen etc. I, 21. Auch werde ich später, beim Dombau des 11. Jahrhunderts darauf zurückkommen.

Ein heiliger Eifer beseelte die Sendboten des neuen Glaubens, dass sie mit kühner Beredsamkeit und Todesverachtung gegen die alten Götter und religiösen Gebräuche das Evangelium vom Sohne Gottes verkündeten, von der ewigen Seligkeit und der Erlangung derselben allein durch die Kirche und durch die ihr von Gott verliehenen Heilmittel gegen Sünde, Tod und Verdammniss. Einer der ersten Heidenbekehrer unter den Deutschen, nachdem sich die Fluthen der Völkerwanderung verlaufen hatten, war der Schotte Columban, der um 610 mit 12 Gefährten in Schwaben erschien und seinen Schüler Gallus nach der Schweiz, Eustasius und Emmeran nach Bayern entsandte, während Kilian im mittlern Deutschland erfolgreich wirkte. Der bedeutendste von ihnen, der auch vorzugweis den Namen eines „Apostels der Deutschen" erhalten, war der Angelsachse Winfried, als „Bonifacius" i. J. 718 nach Deutschland gekommen, der die heilige Eiche der alten Germanen bei Geismar fällte, die deutsche Kirche vom Rhein bis an die Unstrut im Thüringer Land ausbreitete, sie aber zugleich dem Papst in Rom als obersten Schirmherrn unterwarf.

Diese Sendboten des Christenthums gehörten geistlichen Genossenschaften an, Mönchsklöstern, die bereits seit der ersten Gründung im Orient durch Antonius, vornehmlich durch Benedict von Nursia zu vielen Tausenden angewachsen waren, und in festgeordneter Verfassung, unter strengen Ordensregeln und erprobten Obern lebten und Bildung und Gesittung zugleich mit dem neuen Glauben zu den infolge des Zerfalls des Römerreichs und des Erlöschens religiöser Anschauungen verwilderten Bevölkerungen brachten.

Vom Papst Gregor III. 732, und durch das deutsche constituierende Concilium 742 war Bonifacius als Bischof von Deutschland anerkannt und erhielt durch Reichsbeschluss 745 Mainz zum Bischofsitz. Die Götterdämmerung der Edda hatte ihre Erfüllung gefunden und ihr Ende im Lichte des Evangeliums.

Ueberall wohin diese Apostel kamen, suchten sie Gemeinden zu bilden und feste Wohnsitze für sich zu schaffen. Indem sie nur dem Beispiel vorangegangener Zeiten in den Ländern aus denen sie kamen, folgten, entstanden Klöster und Abteien und zugleich Kirchen für den religiösen Cultus. In Bezug auf diese ward die Ueberlieferung aus der Urzeit des Christenthums festgehalten, dass sie die Grabstätten der Heiligen und Märtyrer seien, an denen das Liebesmahl gespendet, das unblutige Opfer zur Vergebung der Sünde dargebracht wurde, und wo man einen ganzen heil. Leichnam nicht haben konnte, begnügte man sich mit einem Theil, einer Reliquie. So ward der Altar die heiligste Stelle im Gotteshaus, und der Raum, in welchem er stand bevorzugt vor dem, den die Gemeinde einzunehmen berechtigt war.

Der Gottesdienst, geleitet von dem Priester, (Abt, Bischof etc. unter Beistand von Diaconen und Altardienern) bestand aus Gebet, Gesang, Vorlesung aus dem Evangelium nebst Unterricht über dasselbe, und — nach Entlassung der noch nicht Eingeweihten mit den Worten „Missa est concio! — daher die Bezeichnung „Messe" für den ganzen Gottesdienst, — aus dem Abendmahl, das aus Wein und Brod bestand. Sowohl für die Gebete wie für den Unterricht im Evangelium waren Bücher, für das Abendmahl Geräthschaften, für die Geistlichen eine auszeichnende festliche Tracht, für den ganzen Altarraum eine bedeutungsvolle Ausschmückung nothwendige Erfordernisse. Für keines derselben wie für das kirchliche Gebäude selbst boten Ueberlieferungen und Gebräuche bei den germanischen Völkern Anknüpfungspunkte, für Herstellung derselben fehlten nothwendig die entsprechenden Kräfte. So ward in unvermeidlicher Verbindung mit dem neuen Cultus auch die Ausübung der Kunst aus der Fremde, aus Rom in

in unserm Vaterlande eingeführt, und was wir auch in der Folge als deutsche Kunst entstehen und zu grosser Pracht und Herrlichkeit sich entwickeln sehen, es wird vor dem forschenden Blick das Ursprungzeugniss nicht verbergen können.

Bei der ersten und vornehmlichsten Anforderung der Religion an die Kunst, bei dem Gebäude für den Gottesdienst, trat sogleich ein Umstand hervor, der jede eigenthümliche nationale Kunstkraft aus- wenigstens auf bestimmte Grenzen einschloss. Als Weltreligion hatte sich das Christenthum in die Geschichte eingeführt, und so mussten die Formen in denen es auftrat die Allen gemeinsamen, die allgemein gültigen sein. So waren die ersten Kirchen auf deutschem Boden nach dem Vorbild west- und oströmischer Basiliken gebaut und wie dieselben sich auch im Lauf der Jahrhunderte umgestalteten, der Wandel war an kein Land, an keine Nation gebunden, alle folgten dem herrschenden Beispiele, wie es auch immer fortschreitend sich gestalten wollte gemeinsam, bis ein entschieden byzantinisches Christenthum der abendländischen Kirche selbständig gegenüber trat.

In Deutschland haben sich aus der Zeit der Verbreitung des Christenthums bis zum achten Jahrhundert keine oder nur geringe oder fragliche Spuren von Baudenkmalen erhalten, wie auch die gleichzeitige Cultur- und selbst die Staatengeschichte vielfach in Dunkel gehüllt ist. Für beide bricht erst mit Karl dem Grossen der lichte Tag an und mit ihm eine vielseitige, weitreichende Kunstthätigkeit.

Karl der Grosse, der Sohn Pipins des Kurzen, und Enkel von Karl Martell, geboren 2. April 742 (wo? wird von Sage und Ueberlieferung verschieden beantwortet) wahrscheinlich in Aachen, 754 vom Papste Stephan zu St. Denys als Erbe der väterlichen Würde gesalbt, 800 von Leo III. in Rom als römischer Kaiser gekrönt, 28. Januar 814 zu Aachen gestorben und begraben, ist eine von jenen Erscheinungen in der Geschichte, die über menschliches Maass weit hinausreichend schon bei Lebzeiten in die Sage übergehen.

Nächst der politischen Macht des ganzen weitumfassenden Frankenstaates, lag ihm das Wohl und die Bildung der ihm unterworfenen Völker am Herzen. Als mächtigsten Hebel seiner Wirksamkeit hatte er das Christenthum erkannt und sich zum Apostel desselben gemacht, das er wo es nicht gutwillig aufgenommen wurde, wie bei den Sachsen, mit dem Schwert in der Hand einführte. Daheim gründete er Schulen, berief Gelehrte und Dichter an seinen Hof, förderte die Pflege der Musik, namentlich des Grabgesanges, und — was uns hier zunächst berührt — ward in grossartigster Weise Schutzherr der bildenden Künste. Er sorgte für Beaufsichtigung vorhandener Kirchen und insbesondere von deren Malereien, und unternahm grosse Palast- und Kirchenbauten, namentlich die Kaiserpaläste zu Aachen, Nymwegen und Ingelheim, wie den Dom oder die s. g. Kaiserkapelle zu Aachen. Von Wichtigkeit für die Kunstentwickelung in Deutschland war die Entschiedenheit, mit welcher er auf der Synode zu Frankfurt i. J. 794 selbst gegen Rom der von Byzanz ausgegangenen Bilderstürmerei entgegen trat, ohne allerdings mit gutem Vorbedacht die abergläubige Verehrung, selbst Anbetung der Bilder in Schutz zu nehmen.

Von seinen Kunstschöpfungen ist leider nur wenig erhalten; von mehren haben wir nur unbestimmte Nachrichten. Der Prachtbau von Ingelheim war nach diesen — strahlend von Gold; hundert Säulen trugen sein Dach, und Malereien bedeckten die Wände, Bilder aus der Weltgeschichte bis auf seine Zeit und aus dem Leben und Leiden Christi. In den Gemälden des Aachener Kaiserpalastes waren die Thaten des Grossvaters von Kaiser Karl, die Kämpfe von Karl Martell gegen die Mauren verherrlicht.

Verherrlicht? Machen wir uns keine zu glänzende Vorstellung von diesen Kunstwerken! Dass Karl auf deutsche Kunstkräfte nicht zählen konnte, ist wohl — nach dem bisher Gesagten — selbstverständlich. In Italien aber, von woher allein Hülfe zu erwarten war, stand die Kunstübung bereits auf einer so niedrigen Stufe, dass etwas irgend Erfreuliches von dorther nicht geholt werden konnte. Man darf nur einen Blick thun in die Missale und Evangeliarien der Zeit, um zu wissen, dass damalige Künstler weder eine Gestalt, noch auch nur ein Glied derselben mit einiger Naturähnlichkeit zu zeichnen verstanden, und um die Trauer zu mässigen, darüber, dass diese Kunstleistungen bis auf die letzte Spur verloren sind.

Dagegen ist uns ein Denkmal der kirchlichen Bauthätigkeit — wenn auch nicht unversehrt und unverändert — erhalten, das ein Glied in der deutschen Kunstgeschichte bildet: der Kaiserdom in Aachen. (S. die beigefügte Abbildung.)

Freilich! treten wir jetzt vor das gepriesene Baudenkmal des grossen Kaisers, so ist es uns sehr schwer gemacht, die Spuren des Gebäudes zu entdecken, das er durch den Abt Ansigis von St. Vendrille bei Rouen als den „Exactor operum regalium in Aquisgrani palatio regio“ von 766 bis 804 hat aufführen lassen, in welch letztrem Jahr es von Papst Leo III. der Heil. Jungfrau geweiht worden. Zwar steigt, wie wir auf der Bildtafel sehen, aus der Mitte ein grosser thurmartiger Bau mit einer Kuppel von sehr alterthümlichem Aussehen empor; aber bei näherer Prüfung gewahren wir daran den Unterschied zweier Bauzeiten, einen obern Theil mit einem Ring kleiner Fenster und einer in die Kuppel eingesetzten Giebelkrone mit Doppelfenstern, und einen untern glatten Theil mit je einem hohen (modernisierten) Fenster an jeder der acht Wände und mit Eckpilastern antiker Form. Auch die damit in Verbindung gebrachten Thürme scheiden sich in eine untere ältere und eine spätere obere Abtheilung, und wir sehen uns für unsere Frage nach dem Bau Karls d. Gr. auf die geringen untern Theile verwiesen, während die obern dem 12. und 13. Jahrhundert angehören, wo der Dom grosse Brände und Neubauten erfahren.

Der grosse Anbau rechts mit den hohen Spitzbogenfenstern ist der in den Jahren 1353 bis 1414 erbaute Chor. Die Nebencapellen erhielt er im Lauf des 15. Jahrhunderts. Der Kuppel ward das jetzige Dach nach dem grossen Brande von 1656 aufgesetzt und auch dem Thurm an der Westfront (links) ein neuer Oberbau gegeben. Die Roccoco-Capelle links ist i. J. 1750 als unpassendste Zugabe dem Dom angefügt worden. — Ursprünglich befand sich an dieser Seite des Doms, altchristlicher Bauordnung römischer Basiliken gemäss, ein Vorhof, dessen Andenken sich bis auf unsere Tage in seinem verstümmelten Namen „Parvisch“, d. i. Parvis, soviel als „Paradies“ erhalten hat, wie der Basiliken-Vorhof genannt wurde.

Alles oder fast alles was hier vor uns steht, verwirrt den Blick und verlegt uns den Weg nach der längst vergangenen Zeit, um deren Anschauung es uns zu thun ist. Und doch können wir noch den Eindruck des karolingischen Baues gewinnen, wenn wir in das Innere treten und uns auf den Mittelbau beschränken, der grossentheils erhalten und wo er verunstaltet war, in neuester Zeit mit Einsicht wieder hergestellt worden ist.

Gross, aber durchaus fremdartig ist die Gesammtwirkung. Mächtiger noch als von Rom scheint die Seele Karls ergriffen worden zu sein von den Monumenten Ravennas, das er nach Niederwerfung der Longobarden zuerst besucht haben wird. Sein Dom in Aachen — das spüren wir sogleich — ist trotz mancher Abweichungen unverkennbar der von Theoderich in Ravenna gegründeten, von Justinian vollendeten Kirche des H. Vitalis nachgebildet. Aufgebaut auf einem Achteck von 50′ Dm. und von 100′ Höhe, mit einem etwa 30′ niedrigerem, in zwei Stock-

werke getheilten Umgang von 16 Seiten, an dessen Ostseite (ursprünglich eine quadratische) Chornische, an der Westseite eine Vorhalle mit zwei runden Thürmen hervortritt, bildet das Ganze eine Rundkirche, deren Mitte als Hauptraum für die Gemeinde über Säulen und Bogen emporsteigt und mit einem Kuppelgewölbe geschlossen ist. Im Untergeschoss sind die Bogen massig und kräftig von Pfeiler zu Pfeiler geschlagen; im obern Stockwerk sind sie durch je 2 Säulenpaare über einander derart ausgesetzt, dass das untere ein von einem (oder von 3) Halbkreisbogen unterbrochenes Gebälk trägt, auf welchem das obere Säulenpaar aufsitzt und mit Anwendung von viereckigen Capitälsaufsätzen dem Bogen über sich als unnöthige Stütze, oder als den leeren Raum ausfüllender Schmuck sich anbietet.

Das obere Stockwerk der Vorhalle diente zur Aufnahme der kaiserlichen Familie, und somit des Kaiserstuhls, war auch bei besonderen, namentlich den Krönungsfeierlichkeiten durch eine Freitreppe mit dem Altarraum verbunden.

Die architektonische Ornamentik beschränkt sich fast nur auf die 32 antiken Säulen zwischen den Arcaden der obern Stockwerke, aus graublauem Marmor oder aus röthlichem Granit, mit Capitälen und Basen römischer Ordnung, aber aus später Kaiserzeit, die ihre alte Stelle im Dom wieder erhalten haben, dann auf die ehrnen Brüstungsgeländer von durchbrochener Arbeit in verschiedenen Formen darunter und die drei Bronzethüren der Eingänge, Beweise dass man bereits des Erzgusses kundig war in Aachen.*) Die Säulen hatten durch ihr kostbares, obendrein fleissig poliertes Material die Franzosen bei ihrer Besitzergreifung Aachens im October 1794 gereizt, sie als Siegesbeute nach Paris zu entführen, von wo sie die Preussen nach dem Frieden von 1815 (bis auf einige, die erst neuer Zeit zurückgegeben wurden) wieder nach Deutchland brachten. Die obern Wände und die Kuppel waren mit Mosaikbildern bedeckt, von denen nichts für die Gegenwart gerettet worden ist. Nach einer Abbildung in Ciampinis Vetera Monumenta II, 22 war in der Kuppel Christus auf dem Himmelsthron, umgeben von den 24 „Aeltesten“ der Apokalypse abgebildet.

Dagegen ist die Kanzel ein Werk, dessen wohlerhaltene kostbare und künstlerische Ausschmückung dem karolingischen Bau noch angehören könnte und jedenfalls der herrschenden Denkweise entspricht. An der Kanzelbrüstung nehmlich sind neben kostbaren Steinen und werthvollen Gefässen vier aus Elefantenzahnstücken auf halbrunder Fläche geschnitzte Reliefs eingelassen, die einer alten Nachricht nach von Kaiser Heinrich II., anscheinend jedoch (da sie keine Aehnlichkeit mit den Bamberger Elfenbeinarbeiten vom Anfang des elften Jahrhunderts haben) vielmehr aus der Zeit der Gründung des Doms herrühren. Sie sind sowohl der Form als dem Inhalt nach von grosser Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst, die, wie wir gesehen, nur mit Hülfe antiker Kunstwerke und Vorbilder aus früher wie später Zeit, ins Leben getreten ist, und die selbst für den Ausdruck der Gedanken noch häufig und lange an die mythologische Anschauungsweise des Alterthums gebunden war. (S. die beigefügte Abbildung.)

Auf den ersten Anblick glaubt man in den Reliefs unsrer Bildtafel altrömische Arbeit zu sehen, am wenigsten christliche Darstellungen. Waffen, Kleidung und ihre Anordnung, Faltenwurf wie Figuren und Physiognomien haben durchaus vorchristliches, römisches Gepräge, obschon nicht aus dem goldenen Zeitalter des Augustus.

Ebenso scheint bei flüchtiger Betrachtung die Zusammenstellung zufällig und ohne Be-

*) Näheres in meinen Denkmalen III, 41. wo auch ein Aufriss vom Durchschnitt des Baues ist. Ausführlich in der Bauzeitung V. und VI. von Mertens.

deutung, wie die der Tassen und Schalen, der Inhalt räthselhaft, aber sicher fremdartig, gleichgültig. Bei näherm Eingehen aber auf denselben erkennt man bald die Wahl und Zusammenstellung wohl bedacht und für die Räthsel den Schlüssel in der christlichen Symbolik.

Betrachten wir zunächst die beiden gewappneten Männer (a und d), die in deutlicher Beziehung zu einander stehen und auch am leichtesten zu erkennen sind. Der Held zu Ross im Ringelpanzer, über dessen Haupt zwei Engel die Siegeskrone halten, da es ihm gelungen, mit seiner Lanze das Unthier zu tödten, das Land und Leben unsicher gemacht, ist der h. Georg. Weder Reiter noch Pferd, weder das Unthier noch der Vogel den es zerreissen und der Hund der ihm zu Leibe gehen will, befriedigen irgend welche künstlerische Ansprüche, erinnern aber doch an die Behandlungsweise altrömischer Diptychen.

Die andere Gestalt (d) im Ringelpanzer mit Schild und (zufällig abgebrochener) Lanze, stehend auf einem geflügelten Drachen neben einem Hund, zwei Kinder — vielleicht Repräsentanten beider Geschlechter der Menschheit — neben seinem Haupt, ist der Erzengel Michael, besonders kenntlich an den freilich sehr beschädigten Flügeln, davon auf der Bildtafel rechts einige Spuren sichtbar sind.

In den Kämpfen und Siegen des h. Georg und des Erzengels Michael sehen wir Kampf und Sieg des Christenthums gegen die ihm feindlichen Elemente, und zwar in umfassender sich gegenseitig ergänzender Bedeutung, so dass Georg, der Streiter auf Erden, den diesseitigen Feind, das Heidenthum, Michael aber, der Streiter des Himmels, den jenseitigen, Satanas, bewältigt.

Wenden wir uns nun zum dritten Relief (b) mit seiner räthselhaften von Räthseln umgebenen Gestalt! Was soll die weibliche Figur mit dem Satyr und der Tänzerin zu ihren Füssen bedeuten, was das Schiff und der Tempel, die sie beide trägt, was die mancherlei Genien, und namentlich an dieser Stelle?

Ich erinnere hier zunächst an das, was ich bei Gelegenheit der Gründung christlicher Kirchen gesagt, von der Scheidung von Klerus und Gemeinde, von Chor und Schiff des Kirchengebäudes. Es ist damit die Quelle bezeichnet eines der Grundgedanken des mittelalterlichen Christenthums, der in mannichfaltigster Weise durch die Kunst zum sinnbildlichen Ausdruck gekommen: es ist der Unterschied und die Verbindung der streitenden und der triumphierenden Kirche, d. i. der im Kampf mit dem Unglauben und der Sünde befindlichen Gemeinde, und der von Gott mit dem Sieg und den Heilmitteln begabten Geistlichkeit. Wir erkennen demnach in der Hauptfigur des Reliefs die Kirche, mit dem Schiff als dem Sinnbild des streitenden, mit dem Tempel als dem Sinnbild des triumphierenden Theils ihrer Macht. Die Thätigkeit der Matrosen im Schiff deutet auf Kampf mit Wind und Wogen, mit Anfechtungen und Widerwärtigkeiten des Lebens; die Flöte blasenden, Cimbeln schlagenden Engel nebst dem Zeichen des h. Geistes auf dem Tempel, die Palmenzweige in der Hand der Kirche, die ihm zur Unterlage dienen, bezeichnen die Siege des Gottes, der darin Wohnung genommen. Welche Mächte aber zu bekämpfen sind, das sagt uns die halbthierische Begierde des Satyrs und die ungezügelte Lust der Mänade. Erinnert man sich schliesslich, dass in der aus dem Heidenthum ins Christenthum aufgenommenen Symbolik Vögel, Seelen der Verstorbenen bedeuten, so wird man in den von Engeln emporgetragenen Vögeln die Seelen von Menschen erkennen, die unter den Segnungen der christlichen Kirche gestorben sind.

Das Relief mit der nackten weiblichen Figur (c) erinnert so nachdrücklich an die Venusmythe, dass sein Zusammenhang mit christlicher Vorstellung nicht leicht zu finden sein wird.

Versuchen wirs! Es ist die meergeborene Göttin, die wir vor uns sehen, getragen von einem Seethier, von einem faunartigen Triton emporgehoben, von einer Nereide und einem zweiten Triton, von Liebesgöttern, von Fischen und andern Meerthieren umschwommen. Wie sie den Schleier, der ihre Reize verhüllte, leicht im Winde flattern lässt, kann sie als Sinnbild der Sinnenlust recht wohl als Gegensatz gegen die streng bekleidete Gestalt der Kirche aufgefasst werden und das Heidenthum im Allgemeinen bedeuten. Indessen es würde der nothwendige Gegensatz, die siegreiche Kraft der Kirche den Verlockungen des Fleisches unmittelbar gegenüber fehlen; so dass ich wohl — wie gewagt es auch erscheinen mag — in dem griechischen Mythus von der Geburt der Venus das Symbol eines christlichen Mysteriums ausgedrückt glauben kann. Sol und Luna sind so wenig als Tellus und Oceanus Fremdlinge in christlichen Darstellungen; wir finden selbst noch spät in mittelalterlichen Bildern den Besuch Jupiters bei Semele und Danae als erklärendes Seitenbild zu Christi unmittelbarer Sohnschaft Gottes. Und so könnte auch die Geburt der Venus aus dem Wellenschaum des Meeres, eine Geburt ohne Erzeugung, zu einer Zeit, wo man sich noch mit grosser Unbefangenheit der aus dem Alterthum überlieferten Bildersprache bediente, als ein Symbol der Geburt Christi genommen werden, der — allein durch den Willen des Allmächtigen — aus dem unbefleckten Schoosse der ewigen Jungfrau hervorgegangen.

Wir haben aber noch eine Stelle im Dom zu beachten, die uns, wenn auch nicht mehr unmittelbar zu seinem Gründer zurückführt. Wer im germanischen Museum zu Nürnberg war, wird sich eines Wandgemäldes von W. v. Kaulbach erinnern, auf welchem in einem unterirdischen Gemach die mächtige Gestalt des grossen Kaisers, ausgestattet mit des Reiches Insignien auf dem Throne sitzt, von Fackellicht beleuchtet und mit ehrfurchtsvoller Scheu von einem eingetretenen Jüngling betrachtet. — In der Mitte des Doms stehen wir auf der Stelle, die den Eingang bedeckt zur Krypta, in welcher der von dem Künstler geschilderte Vorgang, wenn auch wahrscheinlich in etwas abweichender Weise sich zugetragen, zu der unterirdischen Gruft, in welcher der Leichnam des grossen Kaisers, unmittelbar nach seinem Tode im Januar 814 bekleidet mit dem Krönungsmantel, die Kaiserkrone auf dem Haupt, Schwert und Reichsapfel in den Händen, auf einem Throne — als lebte er noch — beigesetzt wurde. Vom verheerenden Raubzug der bis Aachen vordringenden Normannen 881 verschont, weil unentdeckt, ward i. J. 979 auf Befehl Kaiser Ottos III. das Grab geöffnet und Karl seines Herrscherschmuckes entkleidet. Otto nahm die Reichs-Insignien zum Behuf künftiger Kaiserkrönungen an sich, legte den Leichnam in einen antiken Sarkophag und gab diesem die Aufschrift: »Carolo Magno«. Der Sarkophag war an der Vorderseite mit einem Relief, der Darstellung des Raubes der Proserpina, geschmückt, dessen Symbolik mit dieser Bestattung noch nicht erschöpft war; denn Sarkophag und Leichnam sind verschwunden und wahrscheinlich trotz aller Bemühung, Hoffnung und Zuversicht — für immer.

Wenn aus der ursprünglichen Bestimmung der Kirche, das Grab eines Heiligen zu sein, über welchem die religiöse Feier der Eucharistie mit oder ohne Gemeinde stattfand, sich Gestalt, Anordnung und Ausschmückung des kirchlichen Gebäudes herausbildete, so scheint es natürlich, dass die Grabstätten der beiden Apostelfürsten in Rom, der Heiligen Petrus und Paulus die Vorbilder waren, nach welcher sich die Sendboten des Christenthums bei ihren Gründungen richteten. Wir wissen, dass dies die Form der Basilica war, deren Grundriss sehr bald die Gestalt des Kreuzes, als des ausdruckvollsten Zeichens vom Christenthum annahm. Es lag

aber auch nahe, das Grab Christi als des Allerheiligsten, wenigstens in gleicher Weise wie das eines Apostels zum Muster eines Kirchenbaues zu wählen; und da diese heilige Stätte in Jerusalem ein Rundbau war, auch diese Form für den bezeichneten Zweck mehrfach zur Anwendung zu bringen. Wie Theoderich in Ravenna hatte sie Karl d. Gr. — wie wir gesehen — für die Kaisercapelle in Aachen gewählt, und als es galt, dem vorzugweis als Apostel der Deutschen gefeierten Bischof Bonifacius eine ewige Ruhestatt zu errichten, hielt man sich an das von dem grossen Kaiser gegebene Beispiel.

Bei einem noch in hohem Alter unternommenen Auszug zu den wilden Nordfriesen, denen der eifrige, glaubensstarke Mann die Segnungen des Christenthums bringen wollte, hatte Bonifacius i. J. 744 den Martyrtod gefunden, und danach sein treuer Jünger Sturmius über seiner Grabstätte in seinem Wohnsitz Fulda eine Benedictiner Abteikirche erbaut, welche von dem Abt Eigil i. J. 819 vollendet und eingeweiht wurde. Leider ist dieser ehr- und denkwürdige Bau, den man nach dem Brande von 937 in der ursprünglichen Form wieder hergestellt hatte, im J. 1700 von dem Fürst-Abt Adelbert Freiherr v. Schleifros niedergerissen und durch eine noch jetzt bestehende Kirche im damaligen beklagenswerthen, von Prachtliebe geleiteten Modegeschmack ersetzt worden.

Inzwischen ist uns fast an derselben Stelle und aus derselben Zeit ein religiöses Baudenkmal und zwar in seinen wesentlichen Bestandtheilen unverletzt und unverfälscht erhalten, das der e. g. Abt Eigel auf einer Anhöhe nördlich von der Klosterkirche in den J. 820 und 821 durch den Mönch Racholf (wahrscheinlich nach dem Plane des Rhabanus Maurus) hatte aufführen lassen, und das am 15. Januar 822 zu Ehren Christi, des Erzengels Michael, des Evangelisten Johannes und noch andrer Heiligen als St. Michaeliskirche feierlich eingeweiht worden ist.

Allerdings konnte auch sie den Eindrücken der Zeit und der wachsenden und wechselnden Bedürfnisse sich nicht ganz entziehen, ja sie musste sich sogar nach der o. e. Niederreissung der Klosterkirche selbst 1716 mancherlei Modernisierungen gefallen lassen, die indess in neuester Zeit (1855) unter der einsichtsvollen Leitung des hessischen Architecten, Prof. J. F. Lange zu Marburg, wieder beseitigt worden, so dass das seltne Baudenkmal soviel möglich in seinem ursprünglichen Zustand wieder hergestellt ist.

Die Kirche, in deren Innern unsre Bildtafel einen theilweisen Einblick gibt, besteht aus einer Rotunde von 38 F. Durchmesser, an welche sich in Osten eine halbkreisrunde, rechtwinkelig ummauerte Absis, in Westen ein 26 F. langes und 20 F. breites Langhaus und ein quatratischer Thurm von 28. F. äusseren Durchmesser, und in Süden eine Vorhalle von 16 F. Länge und gleicher Breite anschliessen.

Die Aenlichkeit der Anlage mit derjenigen des Domes von Aachen ist nicht zu verkennen, so wenig als die Verwandtschaft mit ältesten italienischen Kirchenbauten. Und doch tritt hier schon, wie bereits in Aachen geschehen, eine Eigenthümlichkeit hervor, durch welche die Baukunst diesseit der Alpen sich von der jenseitigen unterscheidet; und diess geschieht im Thurmbau.

Der Kirchthurmbau verdankt seine Entstehung der Einführung der Glocken, deren Geläute, bestimmt die Gemeinde zum Gottesdienst einzuladen, weithinschallender und darum wirksamer aus der Höhe erklingen kann, als vom Dach der Kirche. Die italienische Kunst empfand kein Bedürfniss, der Verbindung von Messopfer und Glockenton, von Kirche und Thurm einen architekto-

tonischen Ausdruck zu geben und stellte den Glockenthurm abgesondert neben der Kirche hin; die deutsche Baukunst ersah dagegen nicht nur den innern organischen Zusammenhang von beiden, sondern auch den sinnbildlichen Ausdruck der dem Christenthum eigenthümlichen, emporstrebenden Richtung, in welche folgerichtig auch die Gesammt-Architektur des kirchlichen Gebäudes gezogen wurde, wie wir es zunächst an der Entwickelung der romanischen Baukunst wahrnehmen.

Der Kern der St. Michaeliskirche ist ein Rundbau mit einer Krypta als seiner Grundlage. Zwei concentrische Kreise bilden diese unterirdische Rotunde, ein äusserer von 40. F., ein innerer von 19 F. Durchmesser, beide durch Tonnengewölbe überdeckt, deren äusseres auf 8 paarweis ins Kreuz gestellten Zwischenmauern ruht, die sich an die beiden kreisförmigen Mauern anlehnen, deren inneres von einer in der Mitte stehenden 4 F. hohen Säule getragen wird, die einen gestürzten dorischen Echinus als Fuss und eine rohe Nachbildung des ionischen Capitäls als Kopf hat, so dass man eine Anlehnung an die Antike, aber ohne alles Verständniss derselben als charakteristisches Merkmal wahrnimmt. Der Umgang der Krypta steht durch vier Bogenöffnungen mit der innern Rotunde in Verbindung, und seine durch die Zwischenmauern gebildeten Abtheilungen sind ebenfalls durch gleich enge Bogenöffnungen verbunden. Man muss es aus den Jahrbüchern des Klosters von Fulda auf Treu und Glauben hinnehmen, dass diese engen, niedrigen, licht- und fast luftleeren Verliesse im 11. Jahrhundert einigen Mönchen zur Wohnung gedient, ja dass sogar der Mönch Animchadus, dessen sterbliche Ueberreste mit denen des Abtes Eigil einst hier (in den nun leeren Särgen) aufbewahrt wurden, 34 Jahre lang in dieser Krypta gelebt habe.

Auf der Krypta als auf ihrem Unterbau ist die obere Rotunde, die ursprüngliche Kirche, als Nachbildung der Heiligen-Grabkirche in Jerusalem, aufgeführt. Auch sie hat einen kreisrunden Mittelraum und einen concentrischen Umgang, wie man schon auf der beigefügten Bildtafel wahrnehmen kann. Beide sind geschieden durch 8 im Kreis aufgestellte Säulen, die durch Bogen verbunden, einen hohen cylindrischen Mauerkörper tragen. Sie sind 6 ihrer Durchmesser hoch, sehr stark, haben attische Basen und byzantinische Würfelcapitäle mit vielfach gegliederten, ausladenden Deckplatten, auf denen die einfach glatten Bogen aufsitzen.

Diese 8 Säulen waren nach der Auslegung des Mönches Candidus, eines Zeitgenossen des Abtes Eigil, die Symbole der 8 Seligpreisungen der Bergpredigt, wie denn nach demselben Zeugen die Mittelsäule der Krypta Christum als Grund und Mittelpunkt der Kirche, der Schlussstein des Gewölbes aber Christum als Herrscher im Himmel bedeutete. Unmittelbar über der Mittelsäule der Krypta war in der obern, d. i. der eigentlichen Kirche eine Nachbildung des Grabes Christi in Jerusalem aufgestellt. Bei der Einweihung im J. 822 hatte die Kirche 3 Altäre, deren hauptsächlichster »Zum Kreuz und Grabe Christi« bezeichnet war.

Was nun die übrigen Bautheile der St. Michaeliskirche betrifft, die ich oben angeführt, und deren wesentlichste den Abt Rudhardt zum Urheber haben, so gehören sie einer spätern Zeit (dem 11. Jahrhundert) an und würden hier mit Unrecht eingehend besprochen werden; ich erwähne, dass dahin das Langhaus, von welchem aus unsre Abbildung genommen ist, gehört; ferner der westlich daran stossende Thurmbau, sodann der obere Gang der Rotunde mit seiner zweifachen gegen die Rotunde und seiner dreifachen gegen das Langhaus geöffneten Bogenstellung, wie ebenfalls unsre Bildtafel deutlich erkennen lässt.

Dagegen möchte ich den Umstand besonders hervorheben, dass in unsrer Zeit im ent-

schiedenen Gegensatz gegen früher, namentlich gegen die Jahre des Roccoco und des Zopfes, die Restaurationen der Bauwerke unsrer Altvordern meisstentheils mit gebührender Achtung und ohne widersprechende Neuerungen ausgeführt werden. In diesem Sinne hat Herr Prof. Lange seine Aufgabe gefasst und gelösst, und es wird nicht unangemessen sein, wenn wir uns ins Gedächtniss rufen, wie er selbst sich darüber ausspricht.

In einer kleinen von ihm herausgegebenen Schrift »Die St. Michaeliskirche zu Fulda« sagt derselbe:

»Vor Allem wurden die Zusätze des vorigen Jahrhunderts, durch welche namentlich die aus dem 11. Jahrhundert stammenden Theile der Kirche entstellt und beschädigt worden waren, entfernt, die eingebauten elliptischen Bogen und Gewölbe, sowie die hässlichen viereckten und halbrunden Fenster abgebrochen und im Style der betreffenden Theile des Bauwerks wieder ergänzt. Demgemäss wurden nicht nur die genannten Theile der Anbauten des 11. Jahrhunderts, sondern auch namentlich die beiden Portale, deren eines sich an der südlichen Vorhalle, das andere am westlichen Glockenthurm befindet, in dem Rundbogenstyle dieser Zeit erneuert, namentlich letzteres an seine frühere Stelle an der Westseite des Thurmes, wo noch Reste des ursprünglichen Portalgewandes vorhanden waren, und wenigstens Fingerzeige über die einstige Grösse desselben lieferten, verlegt, die durch den Wegfall des spätern, an der Südseite des Thurmes eingebrochen gewesenen Portales entstandene Lücke aber durch Anlage einer mit durchbrochenem Mantel versehenen Wendeltreppe nach der Orgelbühne ausgefüllt. Die Verbindung der letzteren sowie des oberen Umganges der Rotunde mit dem Langhause wurde durch je 3 Bogenstellungen hergestellt, welche von Säulen mit Würfelcapitälen getragen werden. Die Orgel selbst erhielt ein neues, der architektonischen Umgebung angepasstes Gehäuse.

Was die eigentliche Rundkirche betrifft, so wurde vor Allem statt des seit der letzten Verunstaltung bestehenden kellertreppenartigen, durch eine Fallthüre geschlossenen Einganges der Krypta eine neue, aus der südlichen Vorhalle gerade in dieselbe hinabführende Treppe angelegt. Das »Heilige Grab« in der Mitte der Rotunde liess sich nicht wieder herstellen; dagegen wurde ein neuer Hochaltar im carolingischen Style aufgeführt, und zwar nach der Beschreibung eines in der Abteikirche 830 von Rhabanus errichteten Altars, wie sie der gleichzeitige Mönch Ruodulf gibt. Durch die Anlage eines eisernen Gitters (S. die Bildtafel wo auch der Altar zu sehen) zwischen den Säulen, statt des vorhandenen plumpen hölzernen, wurde der Altarraum ganz in der Weise, wie es im christlichen Alterthum durch die cancelli geschah von dem übrigen Kirchenraume abgetrennt, und dann ferner durch die Aufstellung eines gleichfalls altchristlichen Beispielen nachgebildeten Ambons in dem Gitter der westlichen, gegen das Langhaus gerichteten Intercolumnie, dessen Evangelienpunkt von einem Adler getragen wird (was auf der Bildtafel nicht sichtbar ist) diese Einrichtung in streng alterthümlicher Weise durchgeführt.

Sodann wurde durch Senkung des Fussbodens rings um den Mittelraum, so dass dieser um eine ringförmig herumgeführte Stufe erhöht erscheint, die Bedeutung desselben äusserlich hervorgehoben und die Kreisform dadurch ebenso auf dem Boden abgeschlossen, wie dieses durch die Schwibbögen und den cylindrischen Mauerkörper über den Säulen bewirkt wird; während ausserdem durch drei neuangelegte Stufenreihen, die aus dem Langhaus in die Rotunde führen, die Bedeutsamkeit der letztern erhöht wird.

Die gänzlich verbaute untere Absis wurde wieder geöffnet und ebenso wie die obere mit einem neuen Altare versehen. Die vermauerten Fenster der Rotunde wurden wieder geöffnet, die gänzlich zerstörten stylgemäss wieder hergestellt und mit farbigen Mustern ausgeführter Verglasung versehen. Die ursprünglich polychrome Decoration der innern Wand- und Bogenflächen, welche unter vielen Schichten successiver Kalkübertünchung sich ziemlich deutlich erhalten hat, wurde sorgfältig wieder hergestellt und der gesammte Farbenschmuck des Innern nach Massgabe dieses Vorbildes und unter Mitbenutzung anderer, dem christlichen Alterthume angehörender, oder aus den Miniaturen gleichzeitiger Handschriften entnommener Motive ergänzend durchgeführt.«

Wir wissen recht wohl dass ein, selbst mit grosser Sorgfalt restauriertes Gemälde, wenn die Herstellung sich nicht ausschliesslich auf Entfernung von Schmutz und Uebermalung zu beschränken brauchte, nicht den vollen Werth des unverletzt gebliebenen hat noch haben kann; wir werden es aber doch — die rechte Kenntniss und Bescheidenheit des Restaurators vorausgesetzt — uns gern gefallen lassen und einem halb oder fast ganz zerstörten vorziehen. Gleicherweise ist es für die Kenntniss der Baugeschichte in hohem Grade wichtig und dankend anzuerkennen, wenn ein Architekt uns ein würdiges Baudenkmal alter Zeit, sei es zur Ruine geworden, sei es durch Zuthaten um seinen Charakter gebracht, in einer Weise wieder herstellt, dass wir daran — wie hier geschehen, — seinen ursprünglichen Zustand wenn nicht ganz genau doch annäherungsweise vor Augen haben.

Was nun den Kirchenschmuck durch Bildnerei und Malerei betrifft, so konnte er keine andere Quelle haben als die mit der Religion verbundene und zugleich aus dem Süden eingeführte Baukunst. Die Auszeichnung aber durch die Kunst bedurften die Altarleuchter und Rauchgefässe, die Kelche, Pateren und vornehmlich die Monstranzen zur Aufbewahrung für die geweihten Hostien. Die Sarkophage, selbst heiliger oder weltlich hoher Personen, wie sogar Karls d. Gr. Grab, blieben schmucklos. Wo man sich indess mit einem Theil eines heiligen Leichnams begnügte, barg man denselben in einem besonderen Kasten, (Reliquiarium) dem man die mehr oder minder sinn- und kunstreiche Form eines Sarkophags oder einer Kirche gab, die ja von Anfang an als das Grab eines Heiligen angesehen worden.

Für Ausschmückung der Wände und Decken hatte die Malerei — sei's mit Mosaiken oder mit flüssigen Farben — zu sorgen; daneben aber lag ihr auch ob, die für den Altardienst nöthigen Evangelien- und sonstige Bücher mit Ornamenten und Bildern zu versehen, wie die Einbände derselben Bildhauern und Goldschmieden Gelegenheit gaben, ihre Phantasie und Geschicklichkeit zu entwickeln. Und wie die kirchliche Baukunst theils römischen, theils byzantinischen Mustern folgte, so hatten auch Bildnerei und Malerei keine andern Vorbilder; ja es gewannen die letztern um so mehr Einfluss, als nach dem Bildersturm in Byzanz viele der dortigen, sehr geschickten Künstler über das ganze Abendland sich verbreitet hatten.

Wenige Arbeiten aus dieser Zeit haben die Jahrunderte bis heute überlebt. Unter ihnen dürfte das in Elfenbein geschnitzte Diptychon des kunstfertigen und gedankenreichen (i. J. 896 gestorbenen) Abtes Tuotilo von St. Gallen, wo es noch jetzt in der Bibliothek des Stiftes aufbewahrt wird, das bedeutendste sein. — Alle ächte und grosse Kunst, welche Theil haben will an der Bildungsgeschichte eines Volkes, wurzelt im Gedanken; in wie unvollkommener Form er sich auch ausspricht, immer würde ohne ihn dem Werk die gestaltende Seele fehlen, die während sie über die Grenzen der Kunst hinaus wirkt, zugleich zu höherer Vollendung in derselben hindrängt. In kleinem Raume und engumrahmt hat Tuotilo die Motive zu einem

grossen christlichen Hymnus zusammengedrängt: Christus in der Himmelsglorie, das Evangelium in erhobener Rechten, die Linke zur Abwehr der Sünder gewendet; anbetend an jeder Seite neben ihm ein Cherub; über und unter ihm die Zeichen der Evangelisten, und diese selbst in den vier Winkeln der Tafel; endlich zwischen Marcus und Lucas Tellus, die allernährende Erde und Oceanus, der Herrscher des Weltmeers; zwischen Mathäus und Johannes Phöbus und Luna, Tag und Nacht, so dass Himmel, Erde und Meer einstimmen in den Lobgesang und die Verherrlichung Christi, der auch in den Kirchen erklingt und aus den Gräbern aufsteigt, die wir zwischen den heiligen Gestalten errichtet sehen. Die Umschrift, welche Tuotilo zur Bezeichnung des Inhaltes seinem Werk gegeben, lautet: Hic residet Christus virtutum stemmate septus (Hier thront Christus der Herr im Kranze der heiligsten Kräfte). Für den Styl haben ihm römische Vorbilder gedient.

Dasselbe gilt von einem Werke der Miniaturmalerei aus dem neunten Jahrhundert, das wir in Abbildung beifügen, entnommen aus dem Codex aureus Karls des Kahlen von St. Emmeran in Regensburg. Angefertigt i. J. 870 auf Befehl dieses Kaisers von den beiden Priestern Berengar und Luithard, leiblichen Brüdern, durchaus mit goldnen Buchstaben auf Pergament geschrieben, mit vielen Initialen und Randverzierungen nebst verschiedenen Miniaturbildern, ward er von Ludwig dem Stammler, dem Sohne Karls, wahrscheinlich nach dessen letztwilliger Verfügung dem Stifte des h. Dionysius (St. Denis) bei Paris verehrt, 893 aber von Kaiser Arnulf weg genommen und nach dem Stift St. Emmeran in Regensburg gebracht, von wo er bei Aufhebung dieses Klosters nach München in die Hof- und Staatsbibliothek gekommen ist. Eine Herstellung, welche der Abt Ramuald ums J. 975 von 2 Mönchen Arigo und Adalbert hat ausführen lassen, (und die nach dem wohlerhaltenen Bildniss Romualds im Codex zu urtheilen, ganz befriedigend ausgefallen sein mag, ist durch die Ueberpinselung einer späteren sehr ungeschickten Hand unkenntlich gemacht worden.

Der Codex enthält ausser den üblichen Bildern der Evangelisten nebst symbolischen Zeichen Gottes oder Christi, einer aus den Wolken reichenden Hand, eines Löwen, eines Lammes etc. vornehmlich das Dedicationsblatt mit dem Bildniss des königlichen Donators Karl mit dem Zunamen »des Kahlen« des Sohnes von Ludwig dem Frommen und der bayrischen Prinzessin Judith, des jüngsten Enkels Karls des Grossen. Er sitzt auf goldnem Throne unter einem von 4 Säulen getragenen Thronhimmel, aus welchem die Hand Gottes Segen spendend niederreicht. Zwischen den Säulen steht an jeder Seite unter einer goldnen Ampel ein Kriegsmann, der Eine zur Rechten des Königs mit dem Schwert und dem Spruch: Arma tibi faveant Christi stabilita per aevum. (Siegreich seien auf immer für dich die Waffen des Heilands!) Der Andere mit Lanze und Schild und dem Spruch: Muniat et clypeus semper ab hoste suus. (Und vor dem Feinde zugleich schütze dich immer der Schild!) so dass damit die doppelte Bestimmung der kaiserlichen Kriegsmacht bezeichnet ist. Neben den Schwertträger, durch eine Säule von ihm getrennt, hat der Maler eine weibliche Gestalt gestellt, mit einem Füllhorn und dem beigeschriebenen Spruch: Francia grata tibi rex inclyte munera defert. (Gaben des Danks bringt Frankreich Dir erhabener König!) gegenüber einen andern, ausgestattet in ähnlicher Weise, mit dem Spruch: Gotia te pariter cum regnis inchoat altis. Deutschland preist dich zugleich mit andern erhabenen Reichen.*) Als Zeichen der besondern von Gott dem König erwiesenen

*) Beachtenswerth ist, dass Deutschland hier als „Gothenreich" bezeichnet wird; unter den „andern erhabenen Reichen" ist wohl ausser Italien wohl noch Austrasien und das übrige Deutschland zu verstehen, und zu „inchoat" celebrare (preisen) hinzuzudenken.

Huld hat der Künstler zur Rechten und zur Linken über ihm je einen Schutzengel sich nahen lassen, offenbar mit Auftrag, über ihm zu wachen bei Tage wie bei Nacht.

Die bei Dichtern und Künstlern üblichen, in den beigeschriebenen lateinischen Versen des Weiteren ausgesprochenen von der Geschichte nicht bestätigten Schmeicheleien abgerechnet — hat das Bild eine historische Bedeutung durch die Nebeneinanderstellung von Frankreich und Deutschland am Throne Karls, indem damit auf den Vertrag von Verdun zwischen ihm und Lothar (11. Aug. 843) hingewiesen wird, durch welchen nach dem Zerfall des Reiches Karl's d. Gr. die Scheidung von Frankreich und Deutschland festgestellt, Karl der Kahle der Gründer der französischen Monarchie wurde und Lothar die Kaiserkrone erhielt.

Für die Geschichte der deutschen Kunst hat der Codex zunächst die Bedeutung dass wir die Namen zweier deutscher Künstler im neunten Jahrhundert, Berengar und Luithard, als der ursprünglichen Verfertiger, und zweier andrer, Arigo und Adalbert, als Hersteller desselben (i. J. 975) kennen lernen, die als in ihrem Beruf wohl erfahren gelten können. Die Zusammensetzung, nach dem architektonischen Gesetz der Symetrie geordnet, veranschaulicht einen Gedankenzusammenhang in sinnenfälliger Klarheit; zwar sind in keiner Form Naturstudien wahrzunehmen, wohl aber ist ein bestimmter Styl durchgeführt, der indess nicht auf byzantinische Vorbilder zurückweist, sondern vielmehr römischen Sculpturen entnommen zu sein scheint. Die Figuren sind weniger gestreckt, haben eine freiere Bewegung und nicht die schematischen Gesichtszüge byzantinischer Malereien. Auch in den Faltenzügen ist das Bestreben nach Verständniss unverkennbar, sowie ein künstlerischer Geschmack in der Anordnung der Gewänder. Ebensowenig ist in der Kleidung etwas Byzantinisches, Karl d. K. hat noch die Tracht, wie sie Eginhard als die seines Grossvaters beschreibt. Die kurze Tunica, den etwas längeren mit Perlen und Edelsteinen besetzten, an der rechten Schulter mit einer Schliesse gehaltenen Mantel und die gebundenen Stiefel. — Bei der Farbengebung ist die Mennige (Minium, daher der Name »Miniaturmalerei«) vorherrschend angewandt; danach der Purpur (braunroth), und blau in allen Abstufungen und viel Gold. Die Carnation ist gelbbräunlich mit rothbräunlichen Schatten und weissen Lichtern. Wo der ursprüngliche Farbenauftrag sichtbar ist, erweisst sich das Material als sehr fein gerieben und die Behandlung fein, sorgfältig, geschickt und sicher, so dass wir wohl auf die Fortwirkung einer carolingischen Malerschule schliessen können, zu welcher u. A. Jngobert der Maler der Bibel in S. Calisto zu Rom, Godescalcus der Verfertiger des Codex von Toulouse, Dagulf im Psalter der kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien mit Wahrscheinlichkeit gehören.

Die im Orient mit Vorliebe gepflegte und auch bei den carolingischen Bauten zum Vorbild genommene Rundform der Kirchen konnte sich in Deutschland nicht recht einheimisch machen. Man entschied sich mehr für das Langschiff der Basilica mit halbkreisrundem oder mehrseitigem Chorabschluss. Schon bei der von 826 bis 835 erbauten Klosterkirche von S. Gallen war — wie der noch in der Bibliothek des Stiftes daselbst aufbewahrte Original-Grundriss zeigt, — diese Anlage allein massgebend. Ein zweites Beispiel aus jener oder der bald nachfolgenden Zeit ist uns — wenn gleich mit spätern Veränderungen und Zuthaten — in der Münsterkirche zu Essen am Niederrhein erhalten; besonders wichtig, weil wir darin eine vollständige kirchliche Gesammtanlage besitzen.

Essen, (in Urkunden Assnide), ein Nonnenkloster, gestiftet 874 von dem Bischof

Alfrid von Hildesheim, mit der dazu gehörigen, der h. Dreifaltigkeit, der h. Jungfrau Maria und den HH. Cosmas und Damianus geweihten Kirche, ward 946 von einer Feuersbrunst heimgesucht, von welcher indess nicht bekannt ist, wieviel sie vernichtet und wieviel verschont hat. Es bleibt demnach ungewiss, ob die in der Krypta der Kirche befindliche Inschrift eines Pfeilers, welche besagt, dass dieselbe im September 1051 auf die Bitte der Aebtissin Theophanu, einer Enkelin K. Otto's II. eingeweiht worden sei, auf einen Neubau, oder auf Einweihung des wiederhergestellten alten Gebäudes zu beziehen ist. Manche Einzelnheiten in der Kirche weisen indess sehr bestimmt auf die Kunstformen des Aachener Domes zurück. Nach der Zeit freilich sind, namentlich nach einem bedeutenden Brande i. J. 1265, entschiedene Neuerungen eingetreten, und dann auch im 15. und 16. Jahrh. mit Eifer fortgesetzt worden.

Wer Italien kennt, dem wird es in Erinnerung sein, dass dort zu jeder Hauptkirche in oder aus alter Zeit ein besonderes Gebäude für die Taufe (ein Baptisterium) gehört, da die vorausgehende Taufe die Bedingung zum Eintritt in die Kirche war. Später und in andern Ländern hat man diese heilige Handlung weniger streng aufgefasst und den Taufstein in die Kirche gesetzt. In Deutschland gehört eine gesonderte Taufkirche zu den Seltenheiten.

Das Stift in Essen gibt uns ein vollständiges Bild von der Gesammtanlage kirchlicher Gebäude aus der Frühzeit des Christenthums in Deutschland. In unmittelbarer Verbindung mit dem Kloster, seinen Wohn- und Wirthschaftsräumen steht die Kirche mit ihrer Krypta, dem Chor für die Geistlichkeit, und dem Schiff für die Gemeinde. Abgesondert davon, aber an deren Westseite mit der Kirche durch gedeckte Arcaden verbunden ist die Taufkirche. Sie ist auf dem Grundplan eines Quadrats aufgebaut, dreischiffig, mit rechtwinklig abgeschlossenem Chor und wie jedes Baptisterium dem Täufer Johannes gewidmet. In ihrer jetzigen Gestalt gehört sie allerdings dem 15. Jahrhundert und theilweise einer noch späteren Zeit an.

Zwei Arcaden in der Verlängerung der Seitenschiffe mit je 4 Säulen, die einen offenen Hofraum einschliessen, führen zur Kirche, die an dieser Seite mit einem nicht hohen, sechseckigen, von zwei Treppenthürmen flankierten Glockenthurm abschliesst. Sie ist dreischiffig; ihre Seitenschiffe erscheinen wie eine Fortsetzung der Arcaden, wie diese die Seitenschiffe der Johanneskirche fortsetzen, so dass die Umfassungsmauern in ihrer Richtung keine Veränderung erfahren, noch bis zur Kreuzung einen breitern Raum einschliessen, der aber im Chor sich um die Hälfte der Nebenschiffbreite verengt.

Aus dem südöstlichen Kreuzarm, dessen Mauern noch dem ältesten Bau angehören, führt eine Treppe zur Krypta hinab, welche den ganzen Raum unter der Kreuzung und dem Chor der Kirche einnimmt. 4 schwache Pfeiler unterstützen nebst kräftiger Ummauerung die Kreuzgewölbe des dreischiffigen Vorraums; 2 sehr mächtige Pfeiler (die Unterlagen der Säulen des Chors der Kirche) umschliessen mit den Umfassungsmauern die fünfschiffige Krypta. Ihre achtseitigen, mit Halbsäulen abgefassten Pfeiler mit glatter schräger Basis, auf den Flächen mit senkrechter Hohlkehle, und mit verziertem Würfelcapitäl versehen tragen mit jenen die Gewölbe, in deren zwei äussersten rechts und links runde Oeffnungen in der Mitte angebracht sind, wahrscheinlich, um bei vorkommenden gottesdienstlichen Handlungen die Verbindung von Chor und Krypta gesichert zu haben. Wir werden später an anderen Stellen für ähnliche Veranlassung derselben eigenthümlich deutschen Anordnung wieder begegnen.

Der Umstand, dass die Krypta ein nothwendiger Bestandtheil des ältern Kirchenbaues war, spricht für die Ursprünglichkeit der Anlage; die Ausführung der einzelnen Theile aber

weist auf eine spätere Erneuerung hin. Mit grosser Wahrscheinlichkeit dagegen gehört die Westseite im Innern mit ihrem höchst beachtenswerthen Abschluss der Kirche (S. die beigefügte Bildtafel) in den Bau des neunten Jahrhunderts. Die beiden letzten Säulen des Mittelschiffs lehnen sich als Halbsäulen an zwei starke Pfeiler an, mit denen sie das Mittelschiff abschliessen, um eine Tribune, eine Art zweiten Chors zu bilden, der mit 3 Seiten innerhalb eines fünfseitigen Umgangs auf einfachen, von Pfeilern getragenen Rundbogen, ruht, und in 2 Stockwerken übereinander Emporen oder Loggien birgt, welche durch hohe Fensteröffnungen mit dem Mittelschiff in Verbindung stehen; eine Anordnung, die wahrscheinlich auf die Bestimmung der Kirche als Nonnenklosterkirche zurückzuführen ist, deren Bewohnerinnen in Abgeschlossenheit von der Gemeinde gehalten werden mussten. Diess aber ist die Stelle, die uns mit ihren Fenstersäulen und Säulenaufsätzen im ersten Stockwerk, und mit ihren Scheinstützen der Fensterbogen im zweiten Stockwerk unmittelbar an die gleiche Anordnung in der Kirche Karls d. Gr. zu Aachen erinnert.

Die spätern Bautheile, namentlich der Kreuzgang des Klosters kommen hier nicht in Betracht.

Zweiter Zeitraum.

Vom Ende des 10. bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts.

Indem wir die Entwicklungs-Geschichte der Kunst in unserm Vaterlande weiter verfolgen, begegnen wir der überraschenden Thatsache, dass sie zugleich mit der Religion, der sie diente, von demjenigen Volksstamme am wärmsten aufgenommen und am erfolgreichsten gepflegt wurde, der sich am hartnäckigsten gegen das Christenthum mit allen seinen Folgen gewehrt hatte, von den Sachsen. Hier regte sich in Haupt und Gliedern die gesundeste Kraft des deutschen Volkes und mit der Krone Karls d. Gr., die dem ersten Heinrich am Vogelherd angetragen wurde, war auch der Kunstschutz auf die Ostmark übergegangen, unter welchem sie sich zu neuen und eigenthümlichen Schöpfungen erhob.

Baukunst. Bei Kirchenbauten gewann, wie erwähnt, die Form der römischen Basilica das Uebergewicht über den byzantinischen Rundbau, mit der Zuthat eines zwischen Mittelschiff und Absis eingefügten Quadrats, wodurch das Chor verlängert und dem Grundplan die Form des verlängerten (lateinischen) Kreuzes gegeben wurde. Nach dem Massstab der darunter befindlichen Krypten musste auch der Chor um einige oder um viele Stufen über den Boden des Langschiffs sich erheben. Zugleich führte man auch das Querschiff zu deutlicherem Ausdruck der Kreuzform über die Seitenschiffmauern hinaus und legte in den beiden Kreuzarmen besondere Absiden an. Eine flache Holzdecke wurde wenn nicht über die ganze Kirche, doch über das breite Mittel- und Querschiff gelegt, in welchem Falle Seitenschiffe und Chor im Kreuz überwölbt wurden. Seitenschiffe und Mittelschiff blieben durch offene rundbogige Arcaden in Verbindung, getragen von viereckten Pfeilern, oder abwechselnd von Pfeilern und Säulen. Die westliche Vorhalle ward die Grundlage zum nachmals so bedeutungsvollen Thurmbau, dessen kahle Mauern, wie die Umfassungsmauern der Kirche man in gemessenen Zwischenräumen mit schmalen, in der Höhe meist durch einen Bogenfries verbundenen Streifen (Lessinen, Lisenen)

belebte. Auch die Portale fing man an, besonderer Ausschmückung für bedürftig und würdig zu halten.

Am sichtbarsten regte sich ein neuer Formensinn in der Ornamentik. Zuerst kommen noch — und zwar ziemlich ungeschickte — Versuche vor von Nachahmung antiker Säulencapitäle, bald aber gewinnt eine neue Form allgemeine Verbreitung und mannichfaltigste Modification. Sie besteht in einem zwischen Säule und Deckplatte eingeschobenen, viereckten nach unten der Säule durch Abrundung angepassten Würfel. Die Abrundung konnte auf convexem, oder auf concavem, auch auf halb convex halb concavem Wege geschehen; die Flächen blieben einfach glatt, oder wurden mit Blättern, Ranken, geometrischen oder auch mit animalischen und menschlichen Figuren bedeckt, so dass man selbst den abenteuerlichsten Zusammenstellungen begegnet. Für das Fussgestell der Säulen und Pfeiler war die attische Basis aus einer Hohlkehle zwischen 2 Pfühlen und einer viereckten Platte (Plinthe) darunter gewählt, die man durch ein beim Ausmeisseln übrig gelassenes Eckstück, das bald die Form einer Blattknospe, eines zusammengerollten Blattes, bald auch eines Thier- oder Menschenkopfes annahm, mit der Rundung des Pfühls in harmonische Verbindung zu bringen wusste. Für Fenster und Thüren, in einfacher oder zwei- und dreitheiliger Anordnung, ward als oberer Abschluss der Halbkreisbogen gewählt, der einfach oder aus verbundenen Rundstäben, Hohlkehlen und Platten bestehen konnte. Als eines der ältesten Beispiele dieses Styls in Deutschland, den man früher den byzantinischen, oder mit farbloser Bezeichnung den vorgothischen nannte und der gegenwärtig wohl allgemein und in Betreff seiner Herkunft mit Recht der romanische genannt wird, muss die Schlosskirche zu Quedlinburg (von 997 bis 1021) genannt werden, eine dreischiffige Basilica mit Querschiff und Nebenabsiden, und einer Unterkirche in der gleichen Anordnung, an der Stelle eines älteren Baues von K. Heinrich I.

Keine der ältern deutschen Kirchen aber zeigt uns (wenn wir die jetzigen, schwerlich ursprünglichen Kirchenstühle wegdenken), so deutlich die Abkunft der deutschen Kunst von Rom, als die Stiftskirche zu Gernrode am Harz, bei welcher der Eintretende sich in eine der frühesten Basiliken Roms, nach S. Agnese, S. Maria in Cosmedin, S. Maria in Trestevere, S. Prassede etc. versetzt glauben könnte; und wo ebenso deutlich die ersten Anzeichen des soeben beschriebenen romanischen Baustyls hervor treten.

In reizender Hügellandschaft, da wo die Strassen von Blankenburg nach Ballenstädt, und von Quedlinburg nach Alexisbad sich kreuzen, am Fusse und auf dem terrassenförmigen Abhang des Stubenberges liegt das herzoglich Anhaltsche Städtchen Gernrode. Entzückend ist die Aussicht von der Höhe nach allen Seiten ringsum, nach den verlockenden Waldbergen von Ballenstädt und Blankenburg, und nach dem sie überragenden Brocken, wie nach dem thurmreichen Quedlinburg, und in die Umgegend von Halberstadt bis selbst nach Magdeburg, dessen Dom an der Linie des Horizontes auftaucht. Entstehung und Namen verdankt der Ort dem tapfern und mächtigen Markgrafen Gero, geb. 890 aus dem Geschlechte der Grafen von Stade, von König Heinrich I. 927 zum Markgrafen der Lausitz, dann auch von Kaiser Otto I. zum Markgrafen von Brandenburg ernannt. Nach dem Verlust seiner beiden Söhne erbaute er, der herrschenden frommen Fürstensitte gemäss i. J. 960 in der eben bezeichneten Gegend ein Kloster für zwölf Jungfrauen, denen er seine Schwiegertochter Hedwig zur Aebtissin gab, und um welches allmählich das Städtchen sich erhob, das nach ihm den Namen Gernrode erhielt.

963 in hohem Alter unternahm Gero noch eine Reise nach Rom, und erlangte daselbst vom Papst Johannes XII. nicht nur die Bestätigung seines Klosters, sondern auch als heilige Reliquie für dasselbe den Arm des h. Cyriacus, dem fortan die Kirche geweiht war. Nachdem er das Stift an Ländereien und an baarem Geld wiederholentlich reich beschenkt, starb er 965 und wurde vor dem Hochaltar der Kirche begraben, wo ein kunstvoller Denkstein seine Ruhestätte deckte. 1020 starb auch seine Schwiegertochter und erhielt ihr Grab in der Mitte der Kirche vor dem Altar des h. Kreuzes.

Im J. 1118 geschieht einer Capelle des h. Nicolaus Erwähnung; 1136 ward eine andere zur Kirche hinzugefügt und dem Evangelisten Johannes geweiht, welcher später noch mehre Anbauten folgten, als deren wichtigste der westliche Abschluss mit einer zweiten Krypta nebst Chor anzuführen ist.

Wenn gleich unansehnlich von aussen, doch hoch über der kleinen Stadt erhebt sich die Kirche mit ihren zwei, durch einen fast gleich hohen Zwischenbau verbundenen, runden Thürmen an der Westseite und der deutlich ausgesprochenen Kreuzform an der Ostseite, an welcher die halbkreisrunde Chornische mit ihrem Walmdach vortritt. Wenige einfache Lessinen ohne Bogenfries unterbrechen die glatten, etwas roh aber fest gearbeiteten Mauern mit ihren sehr kleinen und schmucklosen Fenstern und Eingängen. An der Südseite sind noch die malerischen Ueberreste des einst den Klostergarten umgebenden Kreuzganges und des obern Stockwerks mit den zierlichen, auf eine spätere Bauzeit hinweisenden Doppelfenster-Oeffnungen sichtbar.

Treten wir in das Mittelschiff dieser dreischiffigen Basilica, die Augen gen Osten gerichtet, so haben wir eine Ansicht, wie die beigefügte Tafel sie darbietet. Die Wände des Mittelschiffs werden abwechselnd von Pfeilern und Säulen und den sie verbindenden Rundbogen getragen. Die Pfeiler sind viereckt mit abgefasten Ecken und abgeschrägten Sockeln; die Säulen sind stark, haben attische Basen (eine Hohlkehle zwischen 2 Wulsten und quadratischer Plinthe), abgerundete, ins Viereck übergehende, mit Ranken- und Blattwerk verzierte Würfelcapitäle; die Bogen haben am Fusse ihrer Flächen dreieckige Mauereinschnitte, so dass sie nur mit 4 Spitzen sich aufzustützen scheinen. In der Höhe ist eine (in neuer Zeit vermauerte) Galerie sichtbar, von Zwergsäulen mit Würfelcapitälen, glatten Rundbogen und plumpen, kreisrunden Platten als Sockeln und ganz oben endlich eine Reihe sehr kleiner Fenster. Mehr Licht, als durch sie, erhält die Kirche durch die ohnehin erweiterten Fenster des nördlichen Seitenschiffs. Die Decke ist flach, von Holz und mit einfachen Casetten verziert.

Eine Wand mit hohem Bogen (dem Triumphbogen) bezeichnet die Grenze zwischen dem Mittelschiff und dem östlichen Querschiff; eine zweite ähnliche (mit dem Tribunenbogen) die Grenze zwischen Querschiff und Chor; und eine dritte, zu welcher 9 breite Stufen emporführen, enthält die hohe Altarnische mit ihrer Halbkuppel. Die fast gleiche Anordnung wiederholt sich an der Westseite.

Schon in der Münsterkirche zu Essen sahen wir eine Anlage, die einem Westchor sehr ähnlich ist. In Gernrode ist derselbe in aller Form ausgeführt. Es ist diess eine Eigenthümlichkeit, die nicht von jenseit der Alpen stammt, wo ich ihr nirgend begegnet bin. In Deutschland kehrt sie öfter wieder und scheint — wenigstens anfänglich — durch die Erwerbung eines heiligen Leichnams veranlasst zu sein, für den man nicht in der Lage war, eine eigene Kirche zu bauen. In Gernrode hat offenbar der Erwerb der Gebeine des H. Metronus zur nachträglichen Erbauung der westlichen Krypta und des Chors oder der Capelle darüber geführt, da

beide demselben gewidmet sind. Diese Krypta, zu welcher eine Treppe von aussen führt, ist dreischiffig, mit Kreuzgewölben gedeckt, die von 6 ganzen und 4 Halbsäulen getragen werden. Die östliche Krypta, zu der man jetzt gleichfalls von aussen gelangt, ist sehr niedrig und nahebei quadratisch, da der halbkreisrunde Chorschluss fast ganz durch Mauerwerk ausgefüllt wird; spärlich beleuchtet und mit Kreuzgewölben gedeckt, die auf 4 viereckten Pfeilern mit glatten, sehr fein profilierten Basen und Kämpfern ruhen.

Was wir sonst in der Kirche bemerken, gehört einer spätern Zeit an. Von besonderm Kunstwerth ist der Einbau, den wir auf der Bildtafel im rechten Seitenschiff wahrnehmen und der den Namen einer Buss- oder Heiligengrabcapelle führt. Von der innern Ausschmückung sind nur noch Ueberreste einer Darstellung der Auferstehung Christi in Relief sichtbar, die auf eine geschickte Hand vom Ende des 12. Jahrh. hinweisen, wie auch die Reliefs an der Aussenseite, auf die wir später zurückkommen werden. Auch die Capellen, welche ehedem den nördlichen und den südlichen Kreuzarm des östlichen Querschiffs einnahmen, kommen bei dem Bau Geros nicht in Betracht.

Für die Kenntniss der weitern Entwickelung der deutschen Kunst werden wir vorläufig in den sächsischen Landen und in der Regierungszeit der sächsischen Kaiser festgehalten, freilich auch daselbst nicht selten entgegenstehenden Ansichten über das Verhältniss der ältern Anlage eines Gebäudes zu einem spätern Um- oder Ausbau begegnen. Charakteristisch bleibt in dieser Zeit für das kirchliche Gebäude noch immer die Basilikenform, wie wir sie in Gernrode gesehen, mit dreischiffigem Langhaus, ausladendem Querschiff, verlängertem Chor, mit Krypta, einer Vorhalle mit Thürmen an der entgegengesetzten Seite; die Mittelschiffwand von Säulen und Pfeilern, ausnahmsweise auch nur von Säulen getragen; das Ganze — mit Ausnahme der Chornische, und bald auch der schmalen Seitenschiffe, — flach gedeckt. Die Capitäle der Säulen haben abgerundete Würfelform, an deren Ausschmückung eine rege Phantasie und ein überraschender Schönheitsinn sich entwickeln.

Denkmale dieses Styls innerhalb der angegebenen Grenzen sind die Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt, die Liebfrauenkirche zu Magdeburg von 1014, der von Kaiser Heinrich III. erbaute Dom von Goslar von 1040, freilich bis auf die Vorhalle zerstört; die Kirchen von Drübeck und von Huyseburg von 1080; von Ilsenburg 1087 und von Frose 1100. — Von grösserer Bedeutung indess ist die von dem kunstsinnigen Bischof Bernward i. J. 1001 gegründete und 1033 eingeweihte St. Michaeliskirche zu Hildesheim*) und würde es noch vielmehr sein, wenn sie nicht grossentheils zerstört wäre. Bereits 1036 war sie einer Herstellung unterworfen; nach einem Brande 1164 einer grössern, welcher sogar eine neue Einweihung folgte, ohne dass ein wirklicher Neubau nöthig gewesen. Der Grundriss zeigt uns eine dreischiffige Basilica in der massvollsten symmetrischen Anordnung. Die Seitenschiffe haben über $^2/_3$ der Breite des Mittelschiffs, dessen glatte Wände von je 2 Säulen zwischen 2 Pfeilern getragen werden und in der Höhe durch kleine im Halbkreis geschlossene Fenster Licht erhalten. Das Querschiff ladet an beiden Seiten ein wenig aus und wird von der fortgesetzten Säulen- und Pfeilerstellung des Mittelschiffes durchschnitten. Ursprünglich hatte die Kirche zwei Krypten, eine in Osten, die andere in Westen, woraus sich die symmetrische

*) S. die beiden beigefügten Bildtafeln.

Wiederholung des Querschiffs an entgegengesetzter Seite erklärt, wo nun die Vorhalle mit 3 Thürmen steht. Die Symmetrie vollständig durchzuführen, wiederholen sich auch an beiden Querschiffen die runden Treppenthürmchen an der Nord- und an der Südseite. Das Chor, infolge der sehr hohen Krypta unter ihm, ungewöhnlich hoch, ist (ursprünglich) durch eine hohe Doppeltreppe mit dem Mittelschiff in Verbindung; der Chorumgang, eine Fortsetzung der Seitenschiffe, von diesen durch eine Mauer geschieden. Tribunen- und Triumphbogen bezeichnen die Grenze zwischen Chor, Querschiff und Mittelschiff; die Kreuzarme des Querschiffes sind durch Zwischenmauern von der Kreuzung getrennt und enthalten über weiten, von einer Säule getragenen Bogen an jeder Seite 2 Emporen über einander, wobei wir wohl bemerken mögen, dass Emporen einen wesentlichen Bestandtheil des ältern deutschen Kirchenbaues ausmachten.

Bildnerei u. Malerei.

Inzwischen wird unsre Aufmerksamkeit in dieser Kirche noch auf eine andere wichtige, für die gesammte Kunstentwickelung bedeutsame Eigenthümlichkeit gelenkt und ungern möchte ich sie hier unbeachtet lassen, obschon ihr Eintreten in die Geschichte — wenigstens an dieser Stelle — erst einer spätern Zeit angehört. Aber zum ersten Male sehen wir hier in sehr ausgedehntem Masse und in bereits weit fortgeschrittener Ausbildung Baukunst, Bildnerei mit Ornamentik und Malerei zur Vollendung der architektonischen Aufgabe vereinigt. Alle Verhältnisse von Länge, Breite und Höhe in den Räumen und Formen sind Zeugnisse eines feinen Proportional- und Schönheitsinnes. Rein im Profil sind die attischen Säulen- und Pfeilerbasen mit Eckdeckblättern an den Plinthen, wie die Gesimse; Lust und Talent zum Verzieren offenbart sich überall, selbst an den Innenflächen der Bogen, vornehmlich an den Säulencapitälen, die — wie unsre Bildtafel zeigt — ihre abgerundete Würfelform hinter vollem Blätterwerk mit stark ausgeschnittenen Blattrippen und scharfen Kanten, dazwischen mit Thier- und Menschenköpfen und mit geometrischen Figuren verstecken. Heilige Gestalten bedecken in Relief die Flächen zwischen den Bogen, und über ihnen zieht sich ein mäandrischer Arabeskenfries hin. Die Holzdecke des Mittelschiffes wird von einem grossen, sinnreichen Gemälde in mehren Abtheilungen eingenommen, das wegen seiner Uebereinstimmung mit Miniaturen in einem Pergamentmissale des Domschatzes, vom Presbyter Ratmannus vom J. 1159, dem auch die Ausschmückung der Kirche übertragen war, demselben zuzuschreiben, und das wenn auch vom Brande von 1164 doch leider nicht von neuern Restaurationen verschont geblieben ist. Das sehr bedeutsame Gemälde gehört — wie gesagt — nach Gedankengang und Styl einer spätern Zeit an, die mir Gelegenheit bieten wird, darauf zurückzukommen.

Jn der St. Michaeliskirche stand ursprünglich auch ein plastisches Kunstwerk, eine in Erz gegossene, 14½ F. hohe und 6¼ F. dicke, spiralförmig mit Reliefs aus der Lebensgeschichte Christi von der Taufe bis zum Einzug in Jerusalem, nach der Zeichnung des Bischofs B e r n w a r d bedeckte Säule. Sie hat wahrscheinlich als s. g. Osterkerze neben dem Altar gedient und ist gegenwärtig im Domhof aufgerichtet.

Durch den Bischof B e r n w a r d — so scheint es — war eine ausgedehnte Bauthätigkeit in Hildesheim angeregt worden, die das Jahrhundert überdauerte. Denn ausser der (jetzt modernisierten) Säulenbasilica auf dem Moritzberge und der St. Godehardskirche von 1133, ist vornehmlich der Dom mit der Anordnung von je 2 Säulen zwischen 2 Pfeilern im Innern, mit 2 Thürmen über der Westfront und einem Thurm über der Kreuzung zu beachten. Er nimmt aber Insonderheit die Aufmerksamkeit in Anspruch wegen seiner erznen Thüren, des Hauptwerkes vom B i s c h o f B e r n w a r d vom J. 1015. In 2 mal 8 Bildern ist das Thema der

Erbsünde und der Erlösung durch Christus behandelt; auf die Erschaffung der ersten Eltern folgt der Genuss der verbotenen Frucht, das Straferkenntniss, die Vertreibung aus dem Paradiese, die Arbeit im Felde, das Dankopfer der Brüder, der erste Todtschlag; sodann in umgekehrter Folge (von unten nach oben) die Verkündigung, die Geburt Christi, die Ankunft der Könige, die Darstellung im Tempel, Christus vor Pilatus, die drei Marien am Grabe und die Begegnung mit Magdalena nach der Auferstehung. Im Paradiese erscheint Gott in ganzer Gestalt als bärtiger Mann mit Unterkleid und Mantel; nach der Vertreibung reicht nur noch seine Hand aus den Wolken; der Engel, der mit dem Schwert Adam und Eva aus dem Paradiese treibt, hält ihnen bei der Arbeit als Zeichen künftiger Erlösung das Kreuz vor, und ebenso erscheint er der Maria bei der Verkündigung. Die Geburt ist eine der seltsamsten Zusammenstellungen: Zwischen 2 fünf bis sechsstöckigen Häusern liegt auf einer Matratze, mit einem Leintuch zugedeckt, im rechten Arm ein grosses Buch die Wöchnerin; zu ihren Füssen, an einen Pfeiler angelehnt steht wehklagend eine Wärterin, etwas weiter rechts auf einem Schemel mässig gleichgültig, sitzt Joseph; über ihm in der Luft, auf einer Platte, gehalten nur durch deren materiellen Zusammenhang mit dem Haus dahinter, liegt das neugeborne eingewickelte Kind, so gross wie die Mutter vom Scheitel bis zum Knie, zwei Thierköpfe zu seinen Füssen und scheint sich gegen den Nährvater über seine Lage zu beschweren. Die drei Könige tragen kleine Käppchen und kurze Tuniken, des Pilatus Kleid reicht zur Ferse; Gott Vater hat ein Kreuz im Heiligenschein, Christus nach der Auferstehung ein kleines gleicher Form auf einem Stabe. Die Zeichnung ist ziemlich ungeschickt, die Figuren sind zu kurz, die Formen ganz unausgebildet, und doch ist in der Gestalt und ihrer Bewegung die beabsichtigte Empfindung deutlich ausgedrückt. Um die Köpfe mehr hervorzuheben, hat der Künstler ihnen Hochrelief gegeben, wodurch der Zusammenhang mit dem Körper in Frage gekommen. — Bei alledem ist ein gewisses, freilich noch ganz umhülltes feines Kunstgefühl nicht zu verkennen.

Nicht übersehen aber wollen wir, dass diese ziemlich umfangreichen Werke ein gültiges Zeugniss sind für die frühzeitige Ausbildung des Kunstgewerbes der Erzgiesserei in Deutschland.

Besonders waren Sculptur und Malerei für den Schmuck und die Bedürfnisse des Altars und für Kirchengeräthschaften aller Art in Anspruch genommen, die zum Theil als kostbare Weihgeschenke durch Anwendung von Silber, Gold und Edelsteinen auch einen beträchtlichen materiellen Werth haben. Dieser letzte Umstand mag vielen Kunstwerken der Art verderblich geworden sein; indessen bewahren doch die Schatzkammern mancher Kirchen, fürstlicher Schlösser und Staatsbibliotheken noch immer schätzbare Zeugnisse einer vielseitigen künstlerischen Thätigkeit.

In die sächsischen Lande waren durch Kaiser Ottos II. Vermählung mit der byzantinischen Kaisertochter Theophanu, die auch nach seinem Tode Regentin war, für ihren unmündigen Sohn Kunstwerke und wohl auch Künstler des Orients eingeführt worden, die einen merklichen Einfluss auf die heimische Kunstübung äusserten. Bei dem weitern Vordringen desselben römischen Ueberlieferungen begegnend, gab er den Anstoss zu eigner schöpferischer Thätigkeit. Sowohl der Form als dem Inhalt nach ist das Evangeliarium, das von dem Kaiser Otto und seiner Gemahlin Theophanu dem Stift zu Echternach gewidmet worden, eines der wichtigsten Kunstdenkmale des 10. Jahrhunderts. Auf der vordern Seite des Einbandes ist ein Elfenbeinrelief angebracht, Christus am Kreuz zwischen Longinus mit der Lanze und dem Schergen mit dem Ysopschwamm, in einem Rahmen von Halbrosetten; unter dem Kreuze liegt, als ob

sie es trüge, ein altes Weib mit der Beischrift »Terra« (die Erde), über ihm sind in Medaillons Sonne und Mond (Phöbus und Luna) weinend abgebildet.

Auffallend naturalistisch sind die Körperformen und stark betont, zum Theil durch Umschnürung; im Gefälte ist sogar etwas Verständniss angestrebt, so dass der Styl nicht rein byzantinisch ist. Im übrigen Deckel wechseln Goldplatten und feinste Email-Ornamente mit einander ab, auf den Goldplatten sind halb eingedrückt, halb ausgeschlagen die Brustbilder angebracht von den HH. Maria, Willebrod, Benedict, Petrus, Bonifacius, Johannes B. (?), ausserdem von Otto Rex und Theophania. Dazu kommen noch die 4 evangelischen Sinnbilder und die 4 Flüsse des Paradieses in menschlichen Gestalten und von lebenvoller Bewegung.

Das Innere enthält eine grosse Anzahl Miniaturen aus der Passionsgeschichte, die weder in der Composition noch im Styl an byzantinische Vorbilder erinnern. Bei dem Gang nach Golgatha hält ein Mann über dem Haupte Christi eine Dornenkrone, aber Symon von Cyrene geht mit dem Kreuz voran; auf dem Bilde der Kreuzigung sind die beiden Schächer sowie auch Christus bekleidet, selbst mit Schuhen; dennoch theilen sich unter dem Kreuz, neben Maria, Johannes und Longinus, die Kriegsknechte in die Kleider. Auch die Kreuzabnahme, wie Grablegung etc. hat der Künstler nach eigenen Gedanken — wie es scheint — ziemlich kindisch componiert, aber nicht ungeschickt ausgeführt.

Eingehender ist die Passionsgeschichte auf einem goldenen Antipendium aus derselben Zeit im Domschatz von Aachen behandelt. Die Mitte bildet die h. Jungfrau nebst dem Erzengel Michael zu beiden Seiten eines Thrones, auf welchem der Heiland segnend sitzt. In einzelnen Bildern folgen sich der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl (Judas greift mit Christus in die Schüssel), die Fusswaschung, das Gebet am Oelberg, der Verrath, die Geisselung, die Verspottung, der Gang nach Golgatha (Christus ohne Kreuz wird am Strick gezogen), die Sonne und der Mond (menschliche Gestalten) halten sich ein Tuch vor's Gesicht, die Auferstehung (hinter dem Grab, das als Tempel gedacht ist, schlafende Kriegsknechte, vor demselben ein Engel und zwei Marien); Darstellungen, in deren Styl Erinnerungen an römische Mosaiken nachzuklingen scheinen.

Mit Vorliebe pflegte man schon im 10. Jahrhundert in Deutschland die Emailmalerei. Ein kostbares Denkmal dieser Art ist der Tragaltar des Erzbischofs Egbert von Trier (im Domschatz daselbst), auf welchem die evangelischen Sinnbilder in Email ausgeführt, aber mit Goldfäden umrissen sind. (Er trägt die Inschrift: Hoc sacrarium Reliquiarium S. Andr. Apli. fieri fecit Ecbertus Archiep.)

Reich an Alterthümern aus dieser Zeit ist der Kirchenschatz in Essen; namentlich sieht man werthvolle Prozessionskreuze daselbst mit Emailmalerei und Filigranarbeiten, u. a. das von dem Herzog Otto und seiner Schwester, der Aebtissin Mathilde im J. 1000 gestiftete Bild des Gekreuzigten. Die Gestalt Christi am Kreuz aus getriebenem Goldblech, mit geschlossenen Augen und fast wagrecht ausgebreiteten Armen, ohne Dornenkrone, aber einen grossen runden Heiligenschein mit 3 Amethysten ums Haupt; unter seinen Füssen die Schlange, das Sinnbild der überwundenen Erbsünde, und unter dieser die Figuren der Stifter in Email mit Beischrift ihrer Namen, in reizend feiner Zeichnung mit Umrissen von Goldfäden und zartester Farbengebung, ein Kreuz zwischen sich haltend.

Der Codex aureus von Emmeran in der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München, von dessen Miniaturen aus dem 9. Jahrh. S. 31. ein Beispiel gegeben worden, hat i. J. 975, wie dort gesagt wurde, durch die Mönche Aripo und Adalbert eine Erneuerung erfahren

und dabei (wahrscheinlich) den Einband erhalten, den er noch hat, mit kostbaren Perlen und Edelsteinen, und mit aus Goldblech getriebenen Reliefs besetzt. Das grösste derselben, ein Christus auf dem Himmelsthrone, (bartlos und ohne Krone) mit der Rechten segnend, mit der Linken das Evangelium (Ego sum Via Veritas et Vita) auf dem Schoosse haltend, nimmt die Mitte ein; 4 grosse Edelsteine, übers Kreuz gesetzt, bestimmen die Anordnung für 4 Felder, in denen die Evangelisten in ganzer Figur mit ihren Evangelien beschäftigt dargestellt sind, während 4 Ereignisse aus denselben 4 andere Felder einnehmen: neben Matthäus Christus und die Ehebrecherin; neben Marcus Christus und der Hauptmann zu Capernaum; neben Lucas die Heilung eines Blinden und neben Johannes die Vertreibung der Kaufleute aus dem Tempel. Durchweg ist Christus bartlos vorgeführt, so auch sind es die Evangelisten mit Ausnahme des Johannes. Die Darstellweise ist in hohem Grade kindlich, aber doch verständlich — wie z. B. wenn Christus einen der Verkäufer am Kopfe fasst; Bewegungen, Verhältnisse und Formen sind im höchsten Grade unvollkommen die Gestalten lang und schmächtig; die Ausführung aber zeugt von grosser handlicher Geschicklichkeit. Im Styl haben sich die Künstler an byzantinische Vorbilder gehalten, aber doch in die schematische Zeichnung etwas Formenverständniss zu bringen gesucht.

Auf einem kleinen Weihkessel von Elfenbein mit Reliefs aus der Passionsgeschichte (der mit der Sammlung des Herrn Franz Pulszky nach England gekommen) steht u. a. folgender Vers:

Auxit Ezechie ter quinos, o pater annos
Ottoni Augusto plurima lustra legat.
Cernuus arte cupit Cesar eliptes.*)

Von den drei Ottonen auf dem deutschen Kaiserthrone scheint kein andrer als der Dritte gemeint zu sein, der geb. 980, ein Zögling des künstlerisch thätigen Bischofs Bernward von Hildesheim 1002 in Rom gestorben ist. Im Ezechias werden wir einen Schüler Bernwards vermuthen dürfen, der seinem Meister über den Kopf gewachsen ist.**)

Der Weihkessel ist rund, oben weiter, als unten; die Reliefs sind durch 3 Ringe in 2 Reihen geschieden; ihre Abtheilungen verschiedener Grösse durch Säulen mit etwas Mauerwerk (einmal auch durch einen Feigenbaum) bezeichnet. Die Reihenfolge beginnt mit der Fusswaschung; Christus und die Apostel (mit Ausnahme von Dreien) unbärtig; es folgt der Judaskuss, der von Christus mit segnender Handbewegung erwiedert wird; Pilatus wäscht sich die Hände und sieht den Diener, der ihm die Schüssel hält, fragend an, als ob er von ihm die Bestätigung seiner Unschuld erwarte; die Kreuzigung, Christus zwischen den Schächern steht ohne Dornenkrone und Nägel mit wagrecht ausgebreiteten Armen an seinem Kreuz, rechts zu seiner Mutter oder vielleicht zum gläubigen Sünder gewendet; vor ihm steht der Mann mit der Lanze, gegenüber der Knecht mit dem Schwamme und dem Wasserkübel, hinter ihm Johannes, auf dem Kreuzbalken 2 klagende Engel, daneben Sonnengott und Mondgöttin weinend; des Judas Selbstmord; das von 4 Kriegsknechten bewachte Grab Christi; die Maria am leeren Sar-

*) Gab dem Ezechias Gott der Vater noch funfzehn der Jahre,
Leg' er der Lustra noch mehr Otto dem Kaiser hinzu!
Solches — Gesalbter des Herrn! — begehret der Künstler in Demuth.

**) Oder sollte ein „König Ezechias" gemeint sein, von welchem ich aber keine andere Spur gefunden, als im Deckengemälde von S. Michael in Hildesheim.

kophag, auf welchem 2 (flügellose) Engel sitzen und ihnen die Auferstehung melden, während die Kriegsknechte am Boden liegen; die Höllenfahrt, ein Engel hat das Thor der Hölle geöffnet, ein andrer hält Satanas gefangen, Christus, mit einem kleinen Kreuz in der Linken, fasst einen der Erzväter, der vor ihm kniet, bei der Hand; der Auferstandene erscheint den Frauen; danach den Aposteln und überzeugt den ungläubigen Thomas.

Die Darstellung ist ohne sprechende Motive, namentlich hat der Künstler für Alles immer dieselbe Handbewegung; die Zeichnung sehr unvollkommen, die Figuren unsäglich kurz, mehre haben nur 4 1/4 Kopflängen; die Gliedmasse, Arme, Hände, Beine stehen fast bei keiner im Verhältniss zum Körper; kein Charakter typisch; der Styl aber mit Entschiedenheit antibyzantinisch, und trotz aller Mängel auf römische Bildwerke zurückzuführen, wie sie am Rhein und auch in Ober-Deutschland gefunden werden; ja man wird darin, namentlich in den Proportionen, im Faltenwurf und in den Formen der Baulichkeiten Vorausgänge der Bamberger Schule kaum verkennen.

Auf ungewohntem Wege führt uns die Kunstgeschichte nach Basel, ehedem einer Stadt des Herzogthumes Burgund, die seit dem Vertrag von Verdun, 843 und dessen Bestätigung durch den Vertrag von Marsan 9. August 870 zum deutschen Reiche gehörte. Nach dem Tode Kaiser Otto's III. war die Krone des Reichs an Heinrich von Bayern, den Enkel Otto's I., Urenkel Heinrich's I. durch gesetzliche Wahl gekommen. Angerufen von Herzog Rudolf III. von Burgund gegen seine empörten Lehnsleute, war Heinrich nach Basel gekommen und hatte daselbst nach glücklich hergestelltem Frieden das Münster gegründet und mit Gnadengaben reichlich ausgestattet. Zu letztern gehörte ein goldnes Antependium für den Hauptaltar der Kirche, ein Werk von hohem Werth für die vaterländische Kunstgeschichte, das durch unverzeihliche Gleichgültigkeit in fremde Hände gekommen ist. Bis zum J. 1834 im Besitz des Münsters zu Basel, wo nach Beendigung des Kriegs zwischen Stadt und Land der goldne Schatz durchs Loos an das letztre fiel, ward es öffentlich zum Verkauf an den Meistbietenden ausgeschrieben. Vor der Gefahr, auf diesem Wege in den Schmelzofen zu kommen, ist es — nicht von einem deutschen Fürsten, von keinem deutschen Museum oder reichen Alterthümler, nicht einmal von einem deutschen Antiquitätenhändler, sondern — von der Verwaltung des Hôtel Cluny in Paris bewahrt worden, wo es gegenwärtig unter andern Schätzen des Mittelalters aufbewahrt wird.

Das Antependium*) hat die Form der Vorderseite eines Altars mit Sockel und Gesims, beide mit mändrischen Arabesken bedeckt; 5 halbkreisrunde Arcaden, auf 6 unterbundenen Säulen ruhend, umschliessen auf der Hauptfläche der Tafel 5 stehende heilige Gestalten: die grösste in der Mitte den segnenden Heiland mit der Weltkugel in der Linken; zu seinen Füssen demüthig und schmucklos, in kleinsten Miniaturmassen den Kaiser und die Kaiserin; im Bogen die Umschrift: REX REGÛM ET DOMINUS DOMINANTIUM; zur Rechten Christi den Erzengel Michael mit Lanze und kleinem Kreuzschild, aber ohne Rüstung, zur Linken Gabriel mit einem Wanderstab; neben ihm noch Raphael mit einer Lanze, und neben Michael den h. Benedict mit Bischofstab und Evangelium. — Der letztre als der fünfte in diesem Bunde erhält seine Erklärung durch die Inschrift in den beiden Streifen unter dem Gesims und über dem Sockel:

QUIS SICUT HEL FORTIS MEDICUS SOTER BENEDICTUS?
PROSPICE TERRIGENAS CLEMENS MEDIATOR USIAS.
(Welcher gesegnete Retter Arzt ist so stark wie Hel?
Schenke milder Vermittler! Deine Fürsorge menschlichen Wesen.)

*) S. die beigefügte Bildtafel.

Kaiser Heinrich, von heftigen Steinschmerzen geplagt, gegen die er vergeblich ärztliche Hülfe in Anspruch genommen, hatte sich an den h. Benedict um Fürbitte bei dem Heiland aller Leidenden gewendet und ihm im Fall der Heilung ein kostbares Weihgeschenk gelobt. Darauf war ihm der Heilige im Traum erschienen, hatte den Stein in seine Hand gelegt und damit die Krankheit gehoben. Mit dem goldnen Antependium löste der Kaiser sein Gelübde.

Die Rankenverzierungen decken auch die senkrechte Einfassung und die Fläche über den Bogen, in deren Winkeln 4 Medaillons mit gekrönten weiblichen Brustbildern angebracht sind, die durch die beigeschriebenen Buchstaben als die Tugenden der Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit sich zu erkennen geben.

Die fast regungslose Haltung der Gestalten, die Anordnung der Gewandung, wie die typische Bildung der Charaktere weisen auf byzantinische Vorbilder hin; allein das Formenverständniss, sowie ein unverkennbares Streben nach ausdruckvoller Schönheit setzt die Tafel in die Reihe jener Werke, welche aus der unter dem Schutze Kaiser Heinrich's in Bamberg thätigen Bildhauerschule hervorgegangen.

Da das Münster i. J. 1019 in Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin eingeweiht worden, wird auch wohl das Antependium um dieselbe Zeit an seinem bestimmten Platz gewesen sein.

Ich bin geneigt, auch die beiden Sandsteintafeln (am Ostende der Seitenschiffe) im Münster zu Basel für gleichzeitig zu halten. Sie sind wahrscheinlich ursprünglich die Vorder- und die Hinterseite eines Altars gewesen, von dem die Nebenseiten verloren gegangen. Die erstre enthält die Gestalten der Apostel Petrus und Johannes, Bartholomäus und Jacobus, Simon und Judas; (so dass wahrscheinlich die 6 andern an die Nebenseiten vertheilt waren.) Die Rückseite gibt in 4 Abtheilungen die Legende des h. Vincentius, der i. J. 304 den Martyrertod erlitten, und dem die Capelle geweiht war, für welche die Tafeln ursprünglich gefertigt worden. Die Aposteltafel hat eine Anordnung wie das Antependium: unter 3 Arcaden mit Säulen (hier verdorbener römisch-korinthischer Ordnung) stehen die Heiligen je 2 und 2, trotz ihrer schlanken Gestalten mehr römisch als byzantinisch, weder typisch noch charakteristisch, aber mit beabsichtigter Naturgemässheit, ein jeder mit seinem Nachbar in Gedanken-Austausch.

Die Tafel des h. Vincentius überrascht durch die Deutlichkeit seiner Darstellung bei grosser Unvollkommenheit der Zeichnung, Unkenntniss der Formen und Verhältnisse. Jede Abtheilung der Reliefs enthält 2 Scenen; in der ersten ist das Verhör des Vincentius mit seinem Bichof vor dem Proconsul und seine Geisselung; in der zweiten wird er in einen Thurm gestossen, und danach infolge satanischer Einflüsterung vom Proconsul zum Verbrennen auf den Rost gebracht; der im Kerker Verstorbene, ist den Wölfen zur Beute gegeben, die indess von Raben abgehalten werden; auf der letzten Tafel sehen wir den ins Meer versenkten Leichnam gerettet und in ein ihm geweihtes Heiligthum gebracht.

Von der raschen und überraschenden Entwickelung der Bamberger Kunstschule unter Kaiser Heinrich II., die wir uns ohne unmittelbaren Zusammenhang mit der Kunstthätigkeit in den sächsischen Landen kaum erklären können, gibt eine Anzahl Elfenbeinschnitzwerke, die aus dem Bamberger Domschatz in die Münchner Hof- und Staatsbibliothek gekommen, hinlänglich Zeugniss. Sie sind verwendet bei den Einbänden verschiedener Evangelien- und Messbücher und zeigen, wenn auch nicht alle den gleichen Kunstwerth, doch übereinstimmende Merkmale einer eigenthümlichen Auffassung und Behandlung.

Das Auffallendste daran dürfte doch der Umstand sein, dass selbst nach tausend Jahren

die neue Religion sich für ihre künstlerischen Darstellungen an das Alterthum gewiesen sah, ohne welches ihr Formen weder zu erfinden noch auszuführen schienen. Wohl sind es nur besonders charakteristische Züge, die man der Antike entlehnte, die Anlage des kirchlichen Gebäudes, Säulen und Pfeiler mit ihren Basen, Capitälen und Gesimsen etc., bei den Figuren Körper- und Gesichtsformen, Anordnung der Gewänder, Zug und Bruch der Falten und vornehmlich die Symbolik, sogar durch Göttergestalten; dagegen blieb der Sinn für die Richtigkeit der Formen und Verhältnisse selbst bei fortgeschrittener technischer Fertigkeit, noch lange verschlossen.

Der Codex evangeliarius V. 36. im Cimeliensaal der kgl. Hof- und Staats-Bibliothek in München hat auf der Rück- wie auf der Vorderseite ein Elfenbeinrelief; auf der letztern die Verkündigung und die Geburt, auf der Rückseite die Taufe Christi. Bei dem ersten Blick auf die »Verkündigung« glaubt man ein Relief aus der späteren römischen Imperatorenzeit zu sehen, so auffallend ist Composition, Haltung der Figuren, Anordnung und Faltenzug der Gewandung der Antike nachgebildet; bei der Geburt weisen uns schon die fehlerhaften Proportionen zurecht; bei der Taufe aber bricht der neue Geist mit Entschiedenheit durch ohne seine Herkunft, wie seine Mängel zu verbergen. Höchst wundersam ist der Fluss einem aufgerichteten, sich schlängelnden Bande gleich, das die bartlose, unbekleidete Gestalt Christi von unten auf bis an die Hüfte bedeckt: zu seiner Linken steht mit erhobener Rechten der sehr alte, bärtige Johannes, zur Rechten ein Engel mit dem Trockentuch; über ihm fällt eine Taube herab, aus deren Schnabel Strahlen gehen; neben ihr ragen in freudiger Erregung eine männliche bärtige und eine weibliche gekrönte Gestalt mit Fackeln (Sonne und Mond) aus den Wolken empor, und über ihnen, von Engeln umjauchzt, reicht die Hand des ewigen Vaters aus dem Gewölk herab. Der streng symmetrische Aufbau, die darin niedergelegte Gedankenfolge sind begleitet von einem eingehenden, technisch sehr geschickten Naturstudium, so dass z. B. die Hand Gottes wie unmittelbar nach der Natur gebildet erscheint.

Mehr noch tritt die Absicht, religiöse Gedanken, kirchliche Lehren durch die bildende Kunst auszudrücken, an einem andern Elfenbeinrelief aus derselben Zeit und Schule hervor (ebendaselbst V. 37.). Es befindet sich als Deckel auf einem Codex evangeliarius, vom J. 1014 welchen Kaiser Heinrich dem Dom zu Bamberg verehrt hat. Die 4 Ecken zieren die evangelischen Zeichen in Email und Glasfluss mit eingelegten Goldstreifen. Zwischen je zweien dieser Zeichen befinden sich drei Brustbilder, gleichfalls in Email von ähnlicher, nur viel vollkommenerer Behandlung: oben Christus mit Paulus und Petrus; an der linken Seite Philippus, Jacobus und Bartholomäus; an der rechten Andreas, Lucas und Thomas; unten Johannes, Simon und Matthäus.*)

Das Elfenbeinrelief hat den Tod Christi und seine welthistorische Bedeutung zum Gegenstand. An ein rohbehauenes Kreuz mit 4 Nägeln geheftet, von einem Heiligenschein umgeben, aber ohne Dornenkrone erleidet Christus den Tod. Die Knechte mit Lanze und Schwamm fehlen nicht, so wenig als die klagenden Frauen und Johannes; aber zu ihnen ist noch ein Weib getreten, eine Fahne in der einen Hand, in der andern einen Kelch, in welchem sie das Blut des Gekreuzigten aus seiner Seite auffängt. Drei Engel schweben klagend über dem Kreuz; der Sonnengott mit einem Rosseviergespann, die Mondgöttin von Ochsen gezogen, fahren klagend

*) Auffallend ist, dass 4 der (bei Matth. 10 aufgezählten) Apostel fehlen, ausser Judas der Jacobus, Thaddeus und Matthäus, und an ihrer Stelle Paulus, Marcus und Lucas stehen; ferner dass sie im byzantinischen Styl gezeichnet, ihre Beischriften griechisch, und dass sie feiner gearbeitet sind, als die evangelischen Zeichen mit lateinischen Beischriften.

an ihnen vorüber; die Hand Gottes reicht aus den Wolken nieder zwischen ihnen, ohne irgend eine thätige Theilnahme oder den Ausdruck einer Empfindung. Das Ereigniss aber zieht Erde, Meer und Himmel in Mitleidenschaft — so können wir wohl die drei Figuren am unteren Ende der Tafel deuten; die Gräber öffnen sich und geben ihre Todten heraus; denn auch Christi Grab ist leer und die drei Marien erfahren von dem Engel der davor sitzt: »Er, den ihr suchet, ist auferstanden von den Todten!« Und nun sehen wir auch, wie die Sündenschlange sich unter der Wucht des Kreuzes krümmt und windet; denn der Sünde wie dem Tode ist die Macht genommen. Und so nahet sich denn das Weib mit Fahne und Schild, die das Blut des Heilandes bewahrt, die streitende Kirche, der Königin auf dem Throne vor dem Tempel, der triumphirenden Kirche, für die es die Waffen im heiligen Kampfe getragen.

Mit sehr unscheinbaren, höchst unvollkommenen Figuren ist hier der kirchliche Gedanke, der das ganze Mittelalter belebend und gestaltend durchdringt im kleinen Raume ausgesprochen; wir werden ihm im Verfolg der Geschichte noch öfters begegnen. Hier will er noch einmal mit dem doppelten Kranz von Alkanthusblättern, der die Darstellung einfasst, an das Alterthum und seine noch nicht verblichenen Ueberlieferungen mahnen.

Liegt bei diesem Relief das Schwergewicht im Gedanken, so überwiegt ein anderes (an derselben Stelle V. 40) mit ähnlicher Gedankenfolge durch die überraschende Schönheit und Geschicklichkeit der Ausführung.*) Auch hier ist Christus mit 4 Nägeln ans Kreuz geheftet; ihm fehlt aber ausser der Dornenkrone auch der Heiligenschein; dafür ist seine Bewegung freier, er steht mehr, als dass er hängt und seine wagerecht wie zur Umarmung der Welt ausgebreiteten Arme lassen keinen Zweifel über ihre Bedeutung zu. Maria und Johannes sprechen tiefen und wahren Schmerz gemässigt aus; die Knechte mit Lanze und Schwamm sind meisterhaft in den Motiven, wie in den Formen und zugleich ein Probestück von Virtuosität, indem sie in starkem Hochrelief mit zum Theil freistehenden Gliedern gearbeitet sind. Sonne und Mond, sowie die Engel über dem Kreuz sind nur mit ihren Köpfen zugegen; um den Fuss des Kreuzes ist die Schlange gewunden; aus Gräbern steigen Erweckte; die Marien kommen zum leeren Grabe und erhalten vom Engel an der Pforte desselben die Botschaft der Auferstehung, die unbemerkt von zwei schlafenden Wächtern stattgefunden. Ungeachtet der fehlerhaften (viel zu kurzen) Proportionen macht dieses Relief einen vollkommen künstlerischen Eindruck durch die Einfachheit der durchaus ausdruckfähigen Mittel der Darstellung, durch die klare symmetrische Anordnung und ein angenehmes Verhältniss der Figuren zum Raum, den sie ausfüllen, ohne sich zu drängen.

Aus Bamberg ist auch ein Relief in das bayrische Nationalmuseum gekommen, von dem nicht bekannt ist, ob es nicht auch ursprünglich zum Domschatz gehört hat, was ich allerdings glaube. Es erinnert lebhaft an das so eben besprochene Kunstwerk, namentlich mit den drei Frauen, die zum Grabe kommen, dem Engel, der davor sitzend, ihnen das Ereigniss mittheilt, dem tempelartigen Grab und den beiden Wächtern, von denen wenigstens einer sich schlafend auf das Gesims stützt. Neu, und zwar ganz neu, vielleicht einzig ist die Darstellung der Auferstehung. Das Grab steht am Fusse eines Hügels, auf welchem Christus, eine mit Tunica und Mantel bekleidete, jugendliche, bartlose Gestalt, ohne die typische Haartracht, aber eine Aureola ums Haupt, in der Linken eine Schriftrolle, mit stark ausschreitendem Schritt nach der Höhe steigt, wo eine unsichtbare, von einem Vorhang umhüllte Gestalt, die Hand ihm helfend reicht, während zu seinen Füssen zwei der Wächter von der Erscheinung wie geblendet sind.

*) S. die Bildtafel.

Von achtbarer Seite ist der Zweifel erhoben worden, ob diese Arbeit dahin gehöre, wohin ich sie gestellt, ob sie nicht vielmehr aus Italien und aus frühen Zeiten des Christenthumes stammen müsse? Wahr ist es, dass sie vollkommener ist, als selbst das vortrefflichste Werk des bezeichneten Domschatzes; allein sie ist auch und noch viel vollkommener als Alles, was uns an Sarkophagen und in Diptychen aus altchristlicher Zeit in Italien aufbewahrt ist. Dafür hat sie sowohl in den Motiven der Composition, als in den bedenklichen Proportionen, in der Anordnung der Gewänder wie in den antikisierenden Akanthusblättern am Gesims des Grabmals eine so auffallende Verwandtschaft mit den Bamberger Werken, dass ich sie ihnen anzureihen kein Bedenken trage.

Es ist überhaupt nicht zu verkennen, dass die deutsche Kunst um das Jahr 1000, selbst noch während des ganzen elften Jahrhunderts auf einer Stufe der Entwickelung stand, welche die italienische erst 200 Jahre später erreichte, dass diese alsbald ihre nordische Schwester überholte, hat uns mit solcher Demuth erfüllt, dass wir die eignen Vorzüge und ruhmwürdige Vergangenheit vergessend, alles Gute und Schöne bei uns als milde Gabe des Auslandes betrachten lernten, und in dieser Selbstverleugnung bis zur wirklichen Abhängigkeit von andern Nationen herabsinken konnten.

Was überlegene Kunstübung zur Zeit Heinrichs II. in Deutschland betrifft, so ist uns ausser den angeführten Kunstwerken in kleinem Format, ein durch seine Grösse wie durch seinen Gegenstand bedeutendes, gegen jede Anzweifelung geschützes Denkmal der Bildnerei erhalten. Kaiser Heinrich hatte nehmlich bei öfters wiederholtem Besuch in Regensburg das dortige Kloster des h. Emmeran für seine Andachtübungen so lieb gewonnen, dass er daselbst auch seine ewige Ruhestatt finden wollte. Und so hatte er sich noch bei Lebzeiten seinen Sarkophag machen und in der besagten Klosterkirche aufstellen lassen, wo er wohlerhalten*) heute noch steht. Er ist (erinnere ich mich recht) aus hartem Kalkstein gemeisselt; auf dem Deckel liegt die lebensgrosse Gestalt des Kaisers, nichts weniger als im schematisch-byzantinischen Styl, sondern mit sichtbarer Beachtung der Naturwahrheit ausgeführt. Was nun dem Denkmal einen besonderen Werth im Buch der Kunstgeschichte gibt, ist die Inschrift desselben, der Name des Kaisers und das nicht vollendete (nur mit einem M angefangene) Datum seines Todes, womit die Entstehung des Kunstwerkes noch vor dem J. 1024 (dem Todesjahr des Kaisers) urkundlich festgestellt ist. — Uebrigens steht das Denkmal nicht vereinzelt in der Kirche; das Grabmal des Grafen Warnmundus von Wasserburg vom J. 1010, ein womöglich noch schöneres Sculpturwerk, befindet sich an derselben Stelle.

Es scheint infolge eines Naturgesetzes zu geschehen, dass sich die Sculptur früher entwickelt, als die Malerei; (wie denn das Concrete der greifbaren Form klarer in die Sinne fällt, als das Abstracte des Umrisses und einer vorgespiegelten Rundung auf der Fläche;) — wie weit war Phidias dem Apelles voraus! Nicola Pisano dem Giotto! und so war es kein Wunder, wenn die deutschen Maler zu Anfang des 11. Jahrhunderts nicht auf gleicher Höhe gestanden, wie die gleichzeitigen Bildhauer. Die Mosaikmalerei scheint bald ausser Uebung gekommen zu sein; von Mauergemälden ist uns wenigstens nichts erhalten; in Trier hatte sich eine Schule für Emailmalerei gebildet, die in Verzierung von Prozessionskreuzen, Reliquiarien, Büchereinbänden Ausserordentliches leistete; vorzugweise aber wurde die Miniaturmalerei gepflegt, deren Hauptaufgabe in dem Schmuck der

*) Aber ohne den Leichnam des Kaisers, der auf der Burg Grone bei Göttingen starb und begraben wurde.

für den Altardienst bestimmten Bücher bestand. Von den Denkmalen der Malerei jener Zeit sind wohl die bedeutendsten in den Codicibus enthalten, die unter Kaiser Heinrichs Einfluss in Bamberg gefertigt worden, sei es, dass er sie ursprünglich für die Kirche bestimmt, sei es, dass er sie — etwa bei seiner Krönung 1014 — als Weihgeschenke erhalten und sodann der Kirche verehrt hat, und die aus dem dortigen Domschatz in die k. Hof- und Staatsbibliothek nach München gekommen. Sie haben sowohl für die Denkweise des Kaisers, als für die Entwickelung der deutschen Kunst- und Culturgeschichte unverkennbaren Werth. Hoch erscheint des Kaisers Majestät über den seiner Macht unterworfenen Ländern und Menschen; er selbst aber unter der höhern Macht Gottes, die in die Hände der heiligen Kirche gelegt ist.

Diess dürfte der Gedanke sein, der in dem Evangeliarium (V. 38.) den beiden Dedicationsblättern zu Grunde liegt. Der Kaiser sitzt, mit der Krone auf dem Haupt, in der Linken den Reichsapfel mit dem Zeichen des Kreuzes, in der Rechten das Scepter mit dem Reichsadler,*) auf dem Thron; der Mantel von grüner Farbe ist auf der linken Schulter genestelt; unter dem violetten Obergewand mit breiten Gold- und Edelsteinsäumen trägt er ein graues Unterkleid. Als die Stützen seiner Macht stehen zu seiner Linken zwei Krieger mit Lanze, Schild und Schwert, zu seiner Rechten zwei Diener der Kirche in Messgewändern. Den Hintergrund bildet eine Architektur, ein auf 2 Säulen mit Maskencapitälen ruhendes Dach, von welchem ein Teppich niederhängt. Auf dem Nebenblatte sind 4 weibliche Gestalten mit Kronen auf den Häuptern, aber in demüthig gebückter Haltung abgebildet, durch Ueberschriften kenntlich gemacht und Weihgeschenke darbringend: Roma mit helmartiger Krone und einer Schüssel voll Perlen und Edelsteinen; Gallia mit einer andern Art Kronenhelm und der Friedenspalme in der Hand; Germania mit einer dreifachen schmucklosen Stadtmauer-Krone und einem Füllhorn voll gemünzten Goldes und Slavonia mit der Burg-Mauerkrone und einer Kugel (oder einem Schilde?) in der Rechten.

Die Formengebung ist in so hohem Grade unvollkommen, dass sie kaum die ersten kindlichen Versuche der Zeichenkunst übertrifft, aber die Linien sind fein mit sicherer Hand gezogen und die Gestalten drücken durch Haltung und Bewegung aus, was sie sollen. Der Farbenauftrag ist rein und glatt, die Erhaltung makellos.

Nach diesen Dedicationsblättern folgen die Evangelien, ein jedes mit seinem Autor, einer wundervollen Initiale, und 7 Darstellungen als Illustrationen zu dem Text, einem kalligraphischen Meisterstück. Dass es übrigens dem Künstler sehr daran lag, seinen Mangel an Kunstfertigkeit anderweitig zu ersetzen, sieht man an den Zuthaten zu seinen Darstellungen. So sitzt z. B. Matthäus im Nimbus auf einem Regenbogen, beide Arme erhoben zu seinem Engel über ihm im violetten Rundrahmen, oder auch zu den beiden gekrönten Propheten daneben; unter ihm Abraham mit 2 Engeln und Amos und Joel dessgleichen; endlich noch 2 Männer, die aus einer Quelle trinken, mit welcher natürlich das Evangelium gemeint ist. — In ähnlicher Weise sind die andern Evangelisten mit alttestamentlichen Personen zusammengestellt, die Wundergeschichten und Parabeln, die Lebens- und Leidensgeschichte je nach den einzeln Evangelien im Bilde vorgeführt.

Die Missale (V. 40.) behandelt das Thema der Widmung in einer etwas abweichenden Anordnung; auch nähert sich die Zeichnung mehr dem byzantinischen Styl, geht aber doch mehr

*) Beiläufig! nicht in heraldischer Form, selbst nicht ein Adler, sondern wie ein Sperling, der sich auf die Spitze des Scepters gesetzt.

als dieser auf Formenverständniss ein. Der Kaiser sitzt auf einem goldnen Throne, in einer phantastisch geschmückten und gewölbten goldnen Säulenhalle, die Hand Gottes reicht über ihm aus den Wolken; in seiner Rechten hält er das Scepter, in der Linken den Reichsapfel mit dem Kreuz; unter den Arcaden rechts und links stehen Krieger mit Schild, Lanze und Schwert, die Repräsentanten der weltlichen Macht; sodann auswärts von 4 Seiten nahen mit Füllhörnern in den Händen vier gekrönte weibliche Gestalten, in denen wir leicht die vorgenannten Ländergebiete wieder erkennen. —

Einen verwandten Gedanken spricht ein anderes Blatt desselben Codex aus.*) Hier steht in der Mitte der Kaiser im Krönungsornat; aber die Krone erhält er von Christus, der von der Mandorla umglänzt, segnend über ihm thront. St. Odalrich unterstützt seine Rechte, in welcher er des Reiches Fahne mit dem Gekreuzigten als Spitze hält, St. Emmeran die Linke mit dem Schwert; Fahne aber und Schwert haben Engel als Gnadengaben Gottes, dem Kaiser vom Himmel gebracht, die herrschende hierarische Vorstellung des Mittelalters vom Verhältniss vom Staat zur Kirche nachdrücklich zu betonen.

Die Umschriften der einzelnen Gestalten fügen zu den Gedanken den Ausdruck in Worten. Bei dem Engel mit der Fahne liest man:

PROPULSANS CURAM SIBI CONFERT ANGELUS HASTAM.
(Sorge vertreibend bringt er ihm dar die heilige Fahne.)

Bei dem Engel mit dem Schwert:

OPTAT ET HIC ENSEM CUI PERSIGNANDO TIMOREM.
(Dieser gibt ihm das Schwert schreckhaft vor der Fahne zu tragen.)

In der Mandorla um Christus:

UT TIBI DEVOTUS NON PERDAT TEMPORIS USUS
CLEMENS CHRISTE TUO LONGUM DA VIVERE CHRISTO.
(Dass Dir der fromme Gebrauch der Zeit nicht gehe verloren,
Gib ihm, o heiliger Gott! ein langes Leben in Christo!)

Die Umschrift bei des Kaisers Bildniss lautet:

REX PIUS HEINRICUS PRO AVORUM STIRPE POLOSUS
ECCE CORONATUR DIVINITUS ATQUE BEATUR.
(König Heinrich der Fromme, der Ahnen erhabener Sprosse
Von Gott wird er gekrönt und mit Glücksgütern gesegnet.)

Bei St. Emmeran:

EMMERANUS EI FAVEAT SOLAMINE DULCI
(Emmeran schenke ihm gern im Schmerz wohlthuende Tröstung.)

Bei St. Odalrich:

HUIUS ODALRICUS COR REGIS SIGNET ET ACTUS.
(Odalrich lenke des Königes Herz und seine Beschlüsse.)

Der reichste dieser Codices aber ist das (wahrscheinlich 1014 bei der Krönung) von Heinrich dem Dom verehrte Evangeliarium mit der in lateinischen Versen geschriebenen Schenkungsurkunde (V. 37). Das Titelblatt enthält in zwei Abtheilungen die Krönung des Kaisers und die Huldigungen der Staaten. Christus, in weisser Tunica, und derart nach römischer Sitte in eine Toga gehüllt, dass Brust und rechter Arm frei geblieben, — sitzt auf einem Thronsessel und hält das Evangelium auf dem Schooss. — Er hält in jeder Hand eine Krone, die er rechts dem Kaiser, links der Kaiserin Kunigunde aufs Haupt setzt. Als Zeugen der feierlichen Handlung

*) S. die beigefügte Bildtafel.

stehen Petrus hinter dem Kaiser, Paulus hinter der Kaiserin. — Die untere Abtheilung nehmen drei Frauengestalten ein, deren mittelste durch Mauerkrone, Scepter und Reichsapfel als Sinnbild weltlicher Macht kenntlich ist, die durch die beiden anderen — die eine mit der Dornenkrone in Schwarz gekleidet, die andere in Purpur mit der bekreuzten Himmelskugel, die streitende und die triumphierende Kirche — gekräftigt und befestigt wird. — Sie dienen dem »König von Gottes Gnaden« und mit ihnen die einzelnen Staaten, nur zur Hälfte sichtbare weibliche Gestalten mit von Gold schweren Füllhörnern.

In der Grösse dieser Bildtafel (14″ : 10″) hat der Codex noch eine Folge von Darstellungen zur evangelischen Geschichte: Da ist die Verkündigung der Hirten, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige auf zwei Blättern, die Darstellung im Tempel; alsdann die Bestellung des Osterlammes, der Einzug Christi in Jerusalem, das Abendmahl, die Fusswaschung, Christus vor Kaiphas, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die drei Marien am Grabe, die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heiligen Geistes. — Daran schliessen sich noch ohne geschichtlichen Zusammenhang: die Sendung der Apostel, Zacharias im Tempel, sein plötzliches Verstummen, die Geburt des Johannes, die Rückkehr der Sprache bei Zacharias; Petri Schlüsselamt, der Tod Mariä, Christus bei Martha und Maria, Zachäus auf dem Maulbeerbaum, Christus am Tische eines Pharasäers; die Auferstehung der Todten und das Jüngste Gericht. Die Posaunenengel werden unterstützt von den Winden in den vier Ecken der Bildtafel; beim Gericht sitzt Christus ohne ein Zeichen des Segens oder der Verdammniss auf dem Himmelsthron, und hat rechts vor sich ein grosses Kreuz, zu beiden Seiten die Apostel und darüber eine gleiche Zahl Engel, alle mit dem Ausdruck der Anbetung oder der Erwartung. Unten stehen zwei Engel mit Schriftrollen, unfehlbar den Verzeichnissen der zur Seligkeit Berufenen und der zur Hölle Verurtheilten, wobei Hohe und Niedrige, gekrönte und kahle Häupter auf jeder Seite zu sehen sind. Und so haben wir hier in aller Form »die Erwartung des Jüngsten Gerichts«, die wir nach dem Programm des Königs von Preussen von Cornelius ausgeführt, für eine ganz moderne Idee gehalten haben.

Die Künstler Kaiser Heinrich's in Bamberg hatten sich, wie man sieht, mit der Bibel leidlich bekannt gemacht, hatten auch — wenngleich mit unzureichenden Kräften — vielfach versucht, die Ereignisse sich und andern anschaulich zu machen; denn die Compositionen sind selbständig, wenn auch einzelne Motive auf Traditionen zurückweisen, wie namentlich der mit wagrecht ausgestreckten Armen Gekreuzigte, bei dem man sich eben den Tod Christi als eine liebevolle Umarmung der Menschheit denken mochte. Ueberhaupt hielt man sich mit Vorliebe an die sinnbildliche Bedeutung des Ereignisses, oder der Person; war aber dabei noch weit entfernt, bestimmten Typen zu folgen, obschon man wenigstens angefangen, den byzantinischen Formen zu entsagen und neue an deren Stelle zu setzen. Christus ist in der Regel unbärtig, selbst am Kreuz und beim Weltgericht; nirgends aber ein eigentliches Kind, selbst nicht bei der Geburt, wo schon immer die transcendentale Bedeutung betont ist. Für Petrus und Paulus gibt es bereits einige feste Merkmale, beim ersten ausser den Schlüsseln die dreifache Tonsur, bei Paulus den Spitzbart; die Bezeichnung der Evangelisten ist schwankend, doch fast allgemein Johannes als der älteste langbärtig. — In den Proportionen waren die Maler correcter als die Elfenbein-Bildschnitzer, aber in den Formen sind sie ihnen von fern nicht nahe gekommen, so dass sie namentlich bei dem Nackten so zu sagen in gar keiner Beziehung zur Natur standen; bei den Gewändern sind die Motive meistentheils verständig angegeben, aber sie auszubilden

fehlte die Kenntniss, wenn auch die Hand geschickt genug war, feine und feste Linien zu ziehen. — Was die Darstellung betrifft, so sind feierliche Aeusserungen, wie bei der Krönung und Huldigung, oder bei dem Engel der Auferstehung, auch wohl leichtere Empfindungen, wie die Furcht der Hirten auf dem Felde, das Erstaunen bei dem Verstummen des Zacharias glücklich ausgedrückt; tiefer Schmerz dagegen, wie bei der Kreuzigung ungenügend, und eine bestimmte Handlung, wie z. B. die Kreuzabnahme, ganz unvollkommen. Dann begegnet man auch einmal einem aus dem Leben gegriffenen Motiv, wie bei der Fusswaschung, für die einer der Apostel durch Lösung seiner Sandalen sich vorbereitet; oder einem orientalischen Gebrauch, wenn die Schwester des Lazarus in Demuth sich unter die Füsse Christi wirft.

Die Färbung der Bilder ist eintönig und trocken, während die Initialen und Verzierungen bunt und glänzend sind; an Modellierung ist nicht zu denken; allein die Ausführung fleissig und geschickt. Besondere Beachtung verdient das allgemeine Gepräge. Ungeachtet der vielen Mängel, die sich in diesen Miniaturen dem Auge des Beschauers aufdrängen und trotz des Raumes, auf den sie beschränkt sind, machen sie — namentlich die Dedicationsblätter — den Eindruck grosser Mosaik- oder Frescobilder, die einer jeden Basilica zum Schmuck dienen würden. Das ist das Merkmal der monumentalen Kunst! Noch auf ein Evangelienbuch das aus demselben Domschatz nach München gekommen (VIII. 59) möchte ich hinweisen als auf ein weiteres Zeugniss für den eigenthümlichen, geschlossenen Gedankenkreis der Bamberger Schule. Zwischen bunten Säulen mit Blätter- und Maskencapitälen, unter zierlich gezeichneten und gemalten Fischen, Vögeln und sonstigen Thier- und Menschengestalten, dem Thierkreis und den Jahreszeiten als Sinnbildern der Menschenalter ist der Canon der vier Evangelien eingetragen. Da ist denn auch eine weibliche Figur abgebildet, zur Hälfte von Wasser umgeben: — die Mutter Erde. Auf ihr steht blätter- und blüthenreich der Baum des Lebens mit Christus, der, mit einem Purpurmantel bekleidet, in der Rechten die Weltkugel, an einem Ast sich anhält. Ueber ihm erscheint der bärtige Kopf des Uranus, links roth schimmernd der Sonnengott, rechts die bläuliche Luna: Himmel und Erde huldigen dem Heiland; zu ihnen gesellen sich die vier Ströme des Paradieses, die mit den evangelischen Symbolen an die Zeugen erinnern von Christi Wirken auf Erden. So sehen wir die deutsche Kunst — Plastik wie Malerei — in der Bamberger Schule von einer bestimmten religiösen Anschauungsweise erfüllt, die sie mit mehr oder minder hinreichenden Mitteln, aber stets in idealer, symbolischer Weise zum Ausdruck zu bringen versucht hat; zugleich zwischen Anregungen von römischen wie von byzantinischen Vorbildern nach einem neuen, eigenthümlichen Formensinn ringen.

In den Städten der Rheinlande waren noch allenthalben so viele Denkmale aus der Römerzeit erhalten, dass die Erinnerung daran, wie der unmittelbare Anblick auf die Kunst einwirken musste. Unter ihnen nimmt unverkennbar Trier als kaiserliche Residenz die erste Stelle ein.

Für die Geschichte der deutschen Baukunst und namentlich des romanischen Styls ist der Dom daselbst, schon darum eines der werthvollsten Gebäude, weil nicht nur seine Gründung in die Zeit der Römerherrschaft und der Einführung des Christenthums in Deutschland reicht, sondern weil noch im gegenwärtigen Bau Theile aus jener Frühzeit erhalten sind.

Die Basilica der Kaiserin Helena, vom J. 328, von der ich S. 7. Nachricht gegeben, (S. die Bildtafel Grundriss A. Aufriss B.) blieb — geringe Aenderungen und Reparaturen abgerechnet — im ursprünglichen Zustande bis ins 11. Jahrhundert. Der Zusammenbruch einer der 4 grossen Granitsäulen, auf denen die Decke ruhte, veranlasste den Bischof Poppo 1040 zu einer Verlängerung des Doms nach der Westseite, bei welcher er eine dem h. Nicolaus geweihte Krypta nebst Chor über ihr mit halbkreisrundem Abschluss anbrachte; auch an der Nord- und an der Südseite desselben je einen viereckten Thurm mit runden Treppenthürmchen hinzufügte. (S. die Bildtafel C — G und die Gesammtansicht H.). Die Kirche erhielt dadurch eine länglich viereckte Gestalt, mit Beibehaltung aber der Eintheilung des römischen Baues nach abwechselnd breiten und schmalen Quergängen, mit 3 Schiffen, flacher Decke und 2 Chören im Osten und im Westen (S. den Grundriss C. 1 wo n.—o. den römischen Bau mit den von Poppo ummantelten Säulen, n. — p. den Bau von 1040 bezeichnet. Die Eingänge wurden an die Westfront, und an die Nord- und Südseite verlegt, in die Mauer des Mittelschiffs über den schmaleren Bogen kleine Galleriebogen mit Zwergsäulen zur Erleichterung der Mauermasse eingesetzt; ebenso in die Mauer am westlichen Abschluss der Seitenschiffe, und hier auch aussen, am ersten und zweiten Stockwerk der Thürme. — Das Mauerwerk unterscheidet sich nur wenig von dem römischen; Schichten von braunrothen Backsteinen wechseln mit grossen Kalk- oder Sandsteinen ab; auch besteht die Füllung zwischen Mauerwerk aus Bruchsteinen mit vielem Mörtel. In sehr anfänglichen Formen bewegt sich das Ornament. Wie ernst und einfach aber auch der Bau Poppo's sich darstellt: die starken quadratischen Thürme mit der halbkreisrunden Absis und den runden Eckthürmen bilden einen mächtigen Baukörper, in welchem Licht und Schatten in grossen Massen neben einander wirken, während durch Fenster und Galerien und durch Lessinen mit Bogenfriesen ein feineres Spiel der Lichtbrechung erreicht wird.

Die Erweiterungen und Veränderungen des Doms namentlich an der Ostseite gehören einer späteren Zeit mit neuen Bauformen an.

Dagegen ist die ehemalige Kirche des h. Willibrord zu Echternach bei Trier (jetzt als Steingutfabrik benutzt) noch ein Baudenkmal aus der Zeit Poppo's, der sie i. J. 1031 eingeweiht hat; eine dreischiffige Basilica mit rechtwinkelig abgeschlossenem Chor und zweimal 7 durch Rundbogen verbundenen Pfeilern, von denen immer 2 zwischen sich eine Säule haben, die durch kleinere Bogen rechts und links mit ihnen zusammenhängt. Hier ist der Einfluss altrömischer Baureste deutlicher sichtbar, indem an Säulen nicht nur wirklich römische Capitäle, freilich spätester Form, sondern ausserdem auch die antiken Profile, Eierstäbe und Perlenschnüre angewendet sind. — Dasselbe gilt auch von der Kirche zu Höchst am Main; weniger von den ältern Kirchen in Cöln, S. Ursula, S. Georg und S. Maria im Capitol, S. Gereon; ferner der Abteikirche Laach und dem Dom von Tournay im Hennegau, die aus derselben Zeit stammen.

Weiter östlich im Innern Deutschlands schliessen sich zunächst hier an der Dom in Hildesheim, die Kirche auf dem Moritzberge und St. Godehard daselbst, das Kloster Klus, die Abteikirche von Richenberg, die Klosterkirche zu Ilsenburg, die Abteikirche zu Königslutter, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, die Kirche von Hecklingen, der Dom in Osnabrück, die (in Trümmern liegende) Klosterkirche Paulinzelle im Thüringerwald, die Kirche auf dem Petersberge bei Halle; ferner im Süden der Dom von Constanz, die Aureliuskirche von Hirschau, die Kirche in Alpirsbach, S. Michael in Bamberg, S. Jacob in Regensburg, die Kirche zu Altenstadt in Oberbayern, der Dom zu Augsburg in den ältesten Theilen, die Klosterkirche zu Breitenau in

Hessen, die Kirche von Maurmünster im Elsass, welche sämmtlich unter der Herrschaft des frühromanischen Styls im elften Jahrhundert und in der ersten Hälfte des zwölften erbaut worden sind.

Haben sich hier überall in mannichfachster Weise die Detailformen ausgebildet, so haben wir das grösste Verdienst und den einflussreichsten Fortschritt in der Entwickelung des Styls, die Ersetzung der Flachen- oder Felderdecke durch Gewölbe, an einer andern Stelle aufzusuchen, bei den drei grossen romanischen Domen des Mittelrheins, zu Mainz, Speier und Worms, deren Styl für ihre Gleichzeitigkeit spricht, wie die primitive Form ihrer (ältesten) Gewölbe für deren Frühzeit. Allerdings wird man von kleineren Unternehmungen zu grössern erst nach und nach fortgegangen sein, so dass man nach der unerlässlichen Einwölbung der Krypta zu der der Halbkugel der Absis, zu den Kreuzgewölben der Seitenschiffe und einzelner Capellen sich entschlossen und endlich auch die Weite des Mittelschiffs zu überspannen gewagt hat.

Als den ersten Erbauer des Domes zu Mainz nennt die Geschichte den Erzbischof Willigis, der i. J. 978 die kleine dem h. Martinus geweihte Kirche niederreissen und ihm einen grossen Dom an derselben Stelle errichten liess. Nach vollen dreissig Jahren vollendet, wurde er 1009 von ihm eingeweiht, aber auch noch an demselben Tage ein Raub der Flammen. Willigis begann sofort den Bau von Neuem, erlebte aber, da er schon 1011 starb, die Vollendung nicht, die mit der Einweihung durch den Erzbischof Bardo am 10. November 1036 sicher angegeben ist. Aber auch dieser Bau wurde und zwar mit mehren andern Kirchen und einem grossen Theil der Stadt im J. 1081 durch Feuer verwüstet. Bei der Wiederherstellung nach diesem Brande scheint das Mittelschiff zuerst eingewölbt worden zu sein; was möglicher Weise noch vor, oder auch bald nach Beginn des 12. Jahrhunderts geschehen sein kann, da die kleine, zum erzbischöflichen Palaste gehörige, überwölbte, vom Erzbischof Adalbert I 1111 bis 1137 erbaute und 1138 eingeweihte St. Gotthardscapelle in allen Einzelheiten dem Dome entspricht und wohl eher als Nachbild, denn als Vorbild des grössern Baues angesehen werden kann. Uebrigens trafen diesen bald neue Unfälle, welche beträchtliche Herstellungen nöthig machten. Zwiespalt zwischen der Bürgerschaft und dem Erzbischof führte zum wirklichen Kampf, in welchem der Dom 1159 von erstrer erstürmt und zur Festung umgeschaffen wurde. So arg und nachhaltend war die angerichtete Verwüstung, dass der Erzbischof Conrad 1183 klagt, den Dom ohne Thür und ohne Dach gefunden zu haben. Noch aber hatte er die Schäden nicht ganz ausgebessert, als ein neuer sehr verderblicher Brand 1191 neue Herstellungen nöthig machte, welche da auch noch 1196 ein Sturm das Dach des Kuppelthurms herabgeworfen, soviel Zeit in Anspruch nahmen, dass erst 1239 eine neue Einweihung stattfinden konnte.

Eine Erweiterung erfuhr der Dom in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an der Westseite, die im Uebergangsstyl zur Gothik ausgeführt wurde, und nach dem Gewitterbrand von 1765 eine so grosse Beschädigung am Dach, an den Thürmen und der ganzen Westseite erlitt, dass eine umfassende Restauration nöthig wurde, welche der Architekt Neumann von Würzburg nicht ohne Einfluss des Zeitgeschmacks ausführte.

Nach dem Bombardement von 1793 wurde der Dom als Heumagazin benutzt, vor gänzlicher Zerstörung durch den Präfecten Jean Bon St. André durch den Bischof Joseph Ludwig Colmar geschützt und 1804 von Neuem eingeweiht. 1828 bekam der mittlere Ostthurm die jetzige Kuppel nach Zeichnung und unter der Leitung des Oberbaurathes Moller in Darmstadt.

Der Dom*) ist (abgesehen von spätern Erweiterungen) eine dreischiffige Basilica mit einem Ost- und einem Westchor, östlichen und westlichen Kreuzarmen und mit einer Kuppel über jeder der beiden Kreuzungen, einer Krypta und daran stossenden bischöflichen Gruft unter dem Ostchor. — Aussen an der Ostseite (S. die Bildtafel) erkennt man sogleich eine grosse Verschiedenheit der drei Thürme unter sich, von denen der mittlere einer viel spätern Periode angehört, als die fünf untern Stockwerke der Seitenthürme; dagegen auch einen Unterschied dieser und der übrigen Ostfront, welche älter als der Mittelthurm und jünger als die besagten Stockwerke erscheint. — Ich glaube nun, dass diese letztern dem Bau des Bischofs Willigis angehören, der 1026 seine Einweihung erhalten hat. Gleichzeitig damit ist die Gesammtanlage des Doms, wofür die einfache Grossartigkeit und Massenhaftigkeit der Anordnung, die schwere und gedrängte Stellung der Pfeiler, die gleiche Stärke der Haupt- und der Zwischenpfeiler und die einzelnen (ältern) Bauformen sprechen, und wobei es wahrscheinlich ist, dass an der Westseite ursprünglich eine Vorhalle gestanden. Die Pfeiler haben die attische Basis und Kämpfergesimse unter den Scheidbögen; die Halbsäulen der Hauptpfeiler enden mit einfachen Würfelcapitälen und Deckplatten. In jeder Gewölbeabtheilung sind oben 2 halbrundbogige Fenster und gleichviel Mauerblenden darunter.

An der Stelle, zu welcher unsre kunstgeschichtliche Betrachtung uns geführt, haben wir es nur mit jenem Theile des grossen Domes zu thun, der seine Anlage und Formenbildung unter dem Einfluss des romanischen Baustyls erhalten und zu der nahen Zusammenstellung mit den Domen von Worms und von Speier geführt hat. Wesentlich verschieden ist allerdings die Ostseite von jener des Speier-Domes, indem die Absis unmittelbar an die Kreuzung sich anschliesst, über welcher die Kuppel des mittlern Thurmes sich wölbt; dass die Seitenthürme rund sind und nicht in der Flucht der Seitenschiffe liegen, sondern nördlich und südlich sich nebenanschliessen, und dass zwischen ihnen und dem halbkreisrund abgeschlossenen Chor Portale mit so reicher Ausstattung angebracht sind, dass man sie für die Haupteingänge ansehen muss.

Treten wir nun in das Innere! Das Mittelschiff ist durch 6 Hauptpfeiler in 5, ein jedes der ursprünglichen Seitenschiffe durch dieselben und durch 5 Zwischenpfeiler in 10 Felder getheilt, an welche sich östlich die Kreuzarmfelder anschliessen.

Mittelschiff und Seitenschiffe sind gewölbt; über die Zeit der Einwölbung war und ist man noch nicht einig. Da der Lebensbeschreiber des Erzbischof Bardo den von diesem vollendeten Bau schildert und dabei die »Felderdecke«, desselben d. i. die flache Holzdecke nennt — er schrieb vor dem Brand von 1081 — so kann eine frühere Einwölbung nicht wohl angenommen werden. Dennoch wollen Einige die den Pfeilern vorgesetzten Halbsäulen, die nur als Gewölbträger eine Bedeutung haben, für ursprünglich erkannt haben. Höchst wahrscheinlich ist, dass die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe dem ersten Bau angehören und dass das Mittelschiff erst nach dem Brande von 1081 überwölbt worden ist.**) Dafür sprechen fast unwiderleglich die Fenster, die nicht senkrecht über den Mauerblenden, wie diese über den Arcaden, stehen, und nur um dem Gewölbe Raum zu geben zusammengerückt sein können.

In dieser Zeit ist auch wohl die Absis mit ihren zierlichen Halbsäulen an der Aussenseite, ihren hohen Fenstern, der Zwergsäulengalerie darüber, dem Bogenfries am Giebel aufge-

*) Länge: 416 F. Breite im Kreuz: 181 F. im Langhaus: 122 F. Höhe im Mittelschiff: 100 F. Breite: 48 F. Länge mit Ost- umd Westchor: 405´F.

**) Das jetzige Gewölbe ist nicht das erste.

baut worden, wie denn auch die beiden Portale mit ihren schönen, der Antike nachgebildeten Details ohne Zweifel der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehören.

Das Westchor mit dem angrenzenden Querschiff bleibt mit allen gleichzeitigen und spätern Zuthaten und Veränderungen hier, wo wir es nur mit dem romanischen Bau thun haben, ausser Betracht. Dasselbe gilt auch von dem in neuester Zeit durch Philipp Veit ausgeführten Frescogemäldeschmuck.

Es ist gewiss ein bedeutsames Zeichen der Zeit, dass die deutschen Könige und Kaiser, die mächtigsten Fürsten unseres Erdtheils, seit den Tagen Karls des Grossen und nach seinen Palastbauten zu Aachen und Ingelheim, nicht daran gedacht haben, ein ihren Bedürfnissen entsprechendes und ihrer Würde gemässes, stattliches Wohnhaus zu erbauen; dass ihr architektonisches Sinnen und Trachten vielmehr auf eine sichere Ruhestätte im Jenseits nach den Stürmen des Lebens gerichtet war. So hatte schon Heinrich I. in der Schlosskirche zu Quedlinburg sein Grab bestellt; sein Sohn Otto d. Gr. dafür gesorgt, dass er im Dom zu Magdeburg zur ewigen Ruhe niedergelegt werde; weder Sohn, noch Enkel Otto's, die Beide in Rom gestorben, haben zu einem Palastbau die Hand erhoben; und der nach ihnen die Kaiserkrone trug, Heinrich II., und dem seine Hingebung an die Kirche den Heiligenschein ums Haupt gelegt, hatte als sicherste Wohnung für Zeit und Ewigkeit den Dom zu Bamberg gegründet. Und als nun nach ihm 1024 der Salier Conrad der II. auf den Thron Carls d. Gr. berufen wurde, mochte auch er hinter seinen Vorgängern im frommen Brauche nicht zurückbleiben. Zuvörderst dachte er daran, sein Stammschloss Limburg a. d. H. in ein Benediktinerstift umzuschaffen; sodann dem h. Evangelisten Johannes in Speier eine Kirche zu weihen und endlich ebendaselbst die Stelle zu bereiten, wo er mit den Seinen und den Erben seiner Krone unter dem unmittelbaren Schutze des Himmels die Auferstehung und ein ewiges seliges Leben ruhig und zuversichtlich erharren könnte. Und so geschah es, dass er Sonntags 12. Juli i. J. 1030, nachdem er am Morgen auf der Limburg den ersten Stein zur Klosterkirche gelegt, nach Speier gekommen und daselbst ebenfalls auf den Grundstein zum Dom wie auf den zur Johanniskirche in üblicher Weise den ersten Schlag gethan.

Der Dom zu Speier liegt am Ende der von Westen nach Osten gehenden Hauptstrasse der Stadt, auf einem kleinen Uferhügel, welchen nördlich der Speierbach umspült, so dass man in dieser Richtung ihm sich nahend die wirkungsvolle westliche Stirnseite desselben vor sich hat. Sie ist das Werk der im Auftrag des Königs Ludwig I. von Bayern von dem badischen Architekten Oberbaurath Dr. Heinrich Hübsch 1854—1858 vorgenommenen Restauration (S. die Bildtafel). Man braucht nicht der bis dahin den Dom entstellenden barokken Restauration von 1776 sich zu errinnern, um mit voller Freude dem Gesammteindruck der Erneuerung sich hinzugeben.

Die nach italienisch-mittelalterlichem Geschmack mit Streifen von abwechselnd rothem und weissem Sandstein bekleidete Façade ist durch glatte Pilaster senkrecht in drei, durch zwei Gesimse wagrecht gleichfalls in drei Abtheilungen geschieden. Drei rundbogige Portale, deren mittelstes eine treppenförmig eingefasste Bogengalerie mit den Statuen der Madonna u. a. Heiligen auf seinem äussersten Halbkreis trägt und von 2 Pilastern flankiert ist, nehmen die untere, ein Radfenster zwischen zwei Rundbogenfenstern die mittlere, eine durchgehende Zwergsäulengalerie nebst Giebelfeld über der Mitte die oberste Abtheilung ein. Aus der Mitte des Daches steigt ein achtseitiger Tambour mit Zwerggalerie und Helmdach, (die Glockenstube) empor und hinter ihm rechts erheben sich zwei schlanke viereckige Thürme; alle ausdruckvollen Motive — mit

Ausnahme natürlich der Portale — in möglichst genauer Wiederholung der Ostseite. Die Zwergsäulengalerie setzt sich in ununterbrochener Folge unter dem Kranzgesims des ganzen Domes fort, als dessen auszeichnende Zierde; ebenso der Bogenfries nebst Gesims und Lessinen, der das unterste Stockwerk der Façade gegen das obere abschliesst. Die Fenster des Mittelschiffs und der Seitenschiffe sind ohne Verzierung; dagegen haben die Fenster des Querschiffs eine halbkreisrunde und eine rechtwinklige auf Halbsäulchen ruhende Umrahmung. Die Ostseite hat einen halbkreisrunden Chor-Abschluss. In den Winkeln zwischen Chor und Querschnitt erheben sich die 248 F. hohen Ostthürme, über der Mitte desselben Tambour und Dach der Kuppel, wie an der Westseite, nur grösser.

Der Dom von Speier heisst der Kaiserdom; und sogleich beim Eintritt in die Vorhalle erkennt man die Bedeutung seines Namens, da hier die Erzstatuen der acht deutschen Kaiser (aus der Werkstatt Fernkorns in Wien) aufgestellt sind, deren irdische Ueberreste einst in dem Dome beigesetzt worden: Conrads II., Heinrichs III., Heinrichs IV., Heinrichs V., Philipps von Schwaben, Rudolphs von Habsburg, Adolphs von Nassau und Albrechts von Oestreich.

Eine vielgegliederte mit Säulen und Hohlkehlen ausgesetzte rundbogig überwölbte Portallaibung führt zu der Hauptpforte, hinter welcher die Laibung in umgekehrter Richtung sich wiederholt. Wir sind im Innern des Doms. Er ist eine dreischiffige, gewölbte Pfeilerbasilica mit gegen die Seitenschiffe sehr überhöhtem Mittelschiff, mit einem weit ausladenden Querschiff, einer achteckigen Kuppel über der Kreuzung und vertieftem halbkreisrund abgeschlossenem Chor in Osten, das Ganze in klar ausgesprochener lateinischer Kreuzesform, 443 F. lang, im Langhaus mit dem Chor 350 F. und Mittelschiff 44 F. breit und 106 F. hoch im Querschiff 183 F. lang. Zweimal 7 starke Hauptpfeiler theilen das Mittelschiff in 6, und in Verbindung mit zweimal 6 Zwischenpfeilern die Nebenschiffe in je 12 nahebei quadratische Einheiten, die sich deutlich in den Gewölben darstellen, zu denen schlanke Halbsäulen und Lessinen als deren Träger emporführen. Haupt- wie Zwischenpfeiler haben eine Breite von $7\frac{1}{2}$ Fuss und eine Dicke von $5\frac{1}{2}$ Fuss. Erstere sind durch Lessinen mit Halbsäulen verstärkt, oberhalb der Bogen durch ein tellerartiges Zwischencapitäl unterbrochen, und enden in der Höhe mit einem reichverzierten Blättercapitäl; die Zwischenpfeiler haben einfache Würfelcapitäle. Sämmtlichen Pfeilern ist die attische Basis mit einfacher Plinthe gemein, dessgleichen in der Höhe ein Gesims, auf welchem für jedes Fenster ein s. g. Schildbogen aufsitzt, während ein auf den Hauptpfeilern ruhender Bogen das Feld über beiden Fenstern abschliesst. Die Schildbogen haben ausserdem noch an den Zwischenpfeilern aufstrebender Halbsäulen einen Stützpunkt.

Unter dem dritten und achten Fenster zu jeder Seite ist eine Seitenthür ohne alle Ausschmückung angebracht.

Unter dem fünften Kreuzgewölbe des Mittelschiffs ist der Boden bis zum Querschiff um 10 Stufen erhöht. Diese Abtheilung ist der Königschor, unter welchem die Fürstengruft sich befindet. — 9 Stufen führen von da in das 146 F. hohe Hauptchor, über welchem die achtseitige, rundbogige, etwas überhöhte Kuppel sich wölbt. Die Kuppel ruht auf 4 mächtigen Doppelpfeilern mit weitausladenden Gesimsen und 4 grossen Bogen, über denen der achtseitige Tambour aufsteigt, der auf starkem Gesims die achtseitige Kuppel trägt. — Sehr eigenthümlich sind die Nischen an der Nord- und an der Südseite des Querschiffs, kleine Capellen mit einem von je einer Säule getragenen zweibogigen Eingang; nicht minder beachtenswerth die Nischen an der Ostseite mit ihren vorgebauten, in antikisierendem Style gehaltenen Baldachinen. —

Das Stiftschor endlich, das in einer nach Osten sich verengenden, halbkreisrund abgeschlossenen Verlängerung des Mittelschiffs besteht, ist tonnenförmig überwölbt, hat 7 Nischen in der mit einer Halbkuppel geschlossenen Absis und erhält sein Licht durch ein Fenster in der Mitte derselben.

Das ganze Innere der grossen Kirche ist im Auftrag des Königs Ludwig I. von Bayern in den Jahren 1846 bis 1853 von Joh. Schraudolph in Fresco ausgemalt worden.

18 Stufen an jeder Seite führen aus dem Querschiff hinab in die Seitenschiffe und zwölf, durch einen Treppenspiegel unterbrochene von da in die Krypta. Diese nimmt den ganzen Raum unter dem Stiftschor und dem Querschiff ein, und ist eine der grössten Anlagen der Art mit 16 Fuss dicken Mauern und einer wechselnden Höhe von 18 bis 20 Fuss. Sie theilt sich gleich den ihr entsprechenden obern Räumen in 4 Abtheilungen, von denen die östliche durch das enge Zusammentreten der vorliegenden Pfeiler gleichsam von den andern abgeschlossen ist. Das mittlere oder Kuppel-Quadrat ruht nicht bloss auf 4 mächtigen Grundpfeilern, sondern ausserdem auf 8 Nebenpfeilern mit Vorlagen von Halbsäulen, ferner auf 4 Eck- und 4 Mittelsäulen, und den von ihnen getragenen 9 Kreuzgewölben sammt den Querbögen. Dieselbe Construction wiederholt sich in den Nebenseiten, die nur an der Ostseite je 3 Altarnischen haben. Der östliche Theil hat 13 Kreuzgewölbe die von 8 freistehenden und 8 Halbsäulen getragen werden. Licht erhält er durch 6 tieflaibige* Fenster.

Bemerkenswerth sind die etwas rauh gearbeiteten Basen der Säulen, mit den Plinthen noch ohne Eckknollen; die sehr starken Würfelcapitäle und die Deckplatten mit Abschrägung.

Die Westwand der Krypta, in welcher 2 vermauerte Fenster sichtbar sind, schliesst diese von der Fürstengruft ab, die der Kirche ihre Bedeutung als Kaiserdom gegeben. Sie enthält 12 Gräber, welche einst die Leichname aufgenommen von Konrad II. 1039 und seiner Gemahlin Gisela 1043, von Heinrich III. 1056 von Heinrich IV. 1111 und seiner Gemahlin Bertha 1088, von Heinrich V. 1125, von Philipp von Schwaben 1028 und seinem Kanzler Bischof Conrad III., von Rudolph von Habsburg 1291, von Agnes und Adolph von Nassau 1309, von Albrecht und Beatrix von Oestreich 1185 und Bischof Sybodo von Speier.

Entsprechend der Grösse und Herrlichkeit des Baues ist seine von den mannichfaltigsten Schicksalen Zeugniss gebende Geschichte.*)

Nachdem Kaiser Conrad II., vornehmlich auf Anliegen seiner Gemahlin, der Kaiserin Gisela, den Entschluss gefasst, an der Stelle der vom König Dagobert erbauten kleinen St. Stephanskirche, einen grossen Dom zu Ehren der heiligen Jungfrau und zu seiner, der Seinen und seiner Nachfolger Grabstätte zu errichten, wie oben erwähnt, am 12. Juli 1030, mit grosser Feierlichkeit in Gegenwart vieler Fürsten und Vasallen des Reichs den ersten Stein zum neuen Bau gelegt, konnte derselbe nur langsam gefördert werden, sodass die Einrichtung der Krypta durch Bischof Reginbald erst 1039 erfolgte. In demselben Jahre starb Kaiser Conrad und ward am 12. Juli in der Fürstengruft begraben. Bis zum J. 1048 waren die Chöre, Altarkuppel und die Ostthürme vollendet; Kaiser Heinrich III. hatte aus Italien das Haupt des h. Papstes Stephan mitgebracht und beschenkte damit und mit andern Heiligthümern und Kostbarkeiten den Domschatz, förderte aber den Dombau nur wenig. Nach seinem Tode 1056 übernahm seine Wittwe,

*) Ihrer in die Geschichte unseres Vaterlandes tief einschneidenden Erlebnisse halber widme ich diesen ausnahmsweise eine eingehendere Betrachtung.

die Kaiserin Agnes, (an der Stelle des noch ganz unmündigen Sohnes Heinrich IV.) die Sorge für den Weiterbau und die Vollendung des Baues, so dass derselbe i. J. 1061 (wo Heinrich erst 11 Jahr alt war) von dem Bischof Eginhard eingeweiht werden konnte. — Heinrich fügte bald darauf an der Nordseite des Doms eine Capelle hinzu und widmete sie der heil. Afra, von deren 1061 in Augsburg aufgefundenem Leichnam er eine Partikel erworben hatte, nicht ahnend, dass sein eigener, durch den Kirchenbann von der Kaisergruft ferngehaltener Leib hier an noch ungeweihter Stelle einst in Geduld werde harren müssen, bis der Statthalter Gottes in Rom einwilligte, ihn zu den Vätern zu versammeln, was i. J. 1111, 5 Jahre nach seinem Tode geschah. — Eine ernste Gefahr drohte dem Dom i. J. 1068, als an der Ostseite gegen den Rhein hin die Fundamente zu weichen begannen. 20 Jahre nahmen die Reparaturen in Anspruch, für welche man den baukundigen Bischof Benno von Osnabrück herbeigezogen hatte.

Unter dem Schutze der fränkischen Kaiser, die im Dom zugleich das Haus des Herrn und das Grabdenkmal ihrer Familie ehrten, nicht minder unter der Herrschaft der von ihnen grossmüthig beschenkten Bischöfe, die sich ihre ewige Ruhestätte auch neben der kaiserlichen erwählten, wuchsen Reichthum, Pracht und Kunstschmuck des Münsters ins Unglaubliche. Gern begingen die Kaiser hier die hohen Kirchenfeste; auch ward der Dom bei andern Gelegenheiten, bei Versammlungen, Reichstagen etc. der Schauplatz grosser Feierlichkeiten, selbst folgenreicher Begebenheiten. Unvergänglich in Erinnerung bleibt in dieser Beziehung das Weihnachtsfest 1146, zu welchem Kaiser Conrad III., der Hohenstaufe, nach Speier gekommen, wohin er einen Reichstag ausgeschrieben, um über die Mittel zu berathen, dem drohenden Verlust des christlichen Königreichs Jerusalem zu begegnen. Auf Veranlassung des Papstes Eugen III. kam der fromme, redemächtige, sogar als Wunderthäter in hohem Ansehn stehende Abt von Clairvaux, Bernhard, nach Speier, um den Kaiser zum Kreuzzug zu bestimmen. Seine Erscheinung, noch mehr seine begeisternden Reden steigerten die Aufregung des Volks ins Ungemessene, namentlich als er der Schlusszeile des Lobgesangs der Maria die Worte frei hinzufügte: O clemens, o pia, o dulcis Maria! und ob sich der Kaiser mit Besonnenheit gewaffnet, am dritten Weihnachtsfeiertag hatte die Beredsamkeit des kirchlichen Sendboten und die Sturmbewegung des Volkes eine Höhe erreicht und ihn mit solcher Gewalt überströmt, dass er unter unermesslichem Jubel, zugleich mit vielen Rittern und Grossen des Reichs sich bereit erklärte, das Kreuz zu nehmen, ja dass er den von der allgemeinen Verehrung bedrängten frommen Mann auf seine Schultern hob und durch das Gewühl vor die Pforte der Kirche trug.

Aber auch von Unglücksfällen wurde der Dom heimgesucht. Häufige Fehden zwischen der Geistlichkeit und der Bürgerschaft um weltliche Rechte und Vortheile hatten für beide Theile schlimme Folgen, die auch das Gotteshaus büssen musste. Verderblich aber wurden ihm wiederholte Feuersbrünste, als deren erste, die den ganzen Bau verwüstet haben soll, vom J. 1159 verzeichnet ist. Von geringerer Bedeutung scheint der Brand von 1289 gewesen zu sein. 1434 bis 1439 liess das Domcapitel an der Südseite des Doms einen Kreuzgang aufführen. — Im Jahre 1450 richtete ein neuer Brand grossen Schaden an, der indess durch energische Thätigkeit bald geheilt war. — 1474—1478 fügte Bischof Rammung 4 Capellen an der Nordseite hinzu; 1509 ward innerhalb des Kreuzgangs der »Oelberg« aufgerichtet, eine Gefangennehmung Christi, mit vielen Figuren, von deren künstlerischem Werth noch einige Ueberbleibsel Zeugniss geben.

Glücklich war der Dom den Gefahren entgangen, die ihm im Bauernkriege 1530, oder durch den Kriegszug des Markgrafen Alcibiades von Brandenburg 1550, oder bei Einführung

der Reformation in Speier drohten: der Untergang kam von einer anderen Seite! Es geschah am 28. Sept. 1688 mitten im Frieden, dass der Marquis d'Huxelles auf Befehl des Königs Ludwig XIV. von Frankreich die freie deutsche Reichsstadt Speier mit einem Kriegshaufen überfiel und »unter französischen Schutz« stellte. Am 23. Mai 1689 wurden sämmtliche Einwohner von dem französischen Feldherrn Monclar aufgefordert, binnen sechs Tagen die Stadt zu verlassen und sich neue Wohnstätten in Frankreich zu suchen. Was sie von beweglicher Habe nicht mit sich nehmen konnten, sollte »zu grösserer Sicherheit« im Dom untergebracht werden. Hierauf wurde am 31. Mai Mittags durch 24 beorderte Mordbrenner die Stadt in Brand gesteckt, denen auch nach 48 Stunden der altehrwürdige, herrliche Dom mit allem darin geretteten Gut als Opfer fiel. Die aufgehende Sonne des 2. Junius beleuchtete seine rauchenden Trümmer! Es ist sehr schwer, die Unthat zu vergeben; sie zu vergessen unmöglich!

Zehn Jahre blieb Speier eine wüste Brandstätte. 1699 fing man an, den Schutt aus den Chören des Domes zu räumen. Das Domcapitel zog wieder ein; in kläglichem Zustande blieben Stadt, Dom und Stift bis auf die Tage des Bischofs August, Grafen zu Limburg Styrum, der die Wiederherstellung des Doms beschloss und sie durch den Architekten Neumann von Würzburg — leider! unter dem Einfluss des Zeitgeschmacks — von 1772—1784 ausführen liess.

Aber noch hatte das traurige Schicksal des Doms sein Ende nicht erreicht. Am 29. Dec. 1792 und abermals am 27. Dec. 1793 ward Speier von der französischen Revolutions-Armee unter Custine überfallen und ausgeraubt, das Innere des Doms bis in die Kaisergräber hinab verwüstet. Die Erinnerung an die Kronenträger deutscher Nation war eine »Thorheit« geworden; überflüssiger noch als die Religion war die Kirche, und der Kaiserdom zu Speier diente als — Heumagazin!

Dennoch war der gefrässige Zeitgeist nicht zufrieden gestellt: der Dom sollte abgetragen und der Erde gleichgemacht werden! Frankreich bot ihn nach dem Procès verbal des Architekten Pierre Henrion mit dem Abschätzungspreis von 8000 Frcs. zur öffentlichen Versteigerung für den Abbruch aus. Nur das Portal des Herrn Neumann sollte stehen bleiben als Thor zu dem Exercierplatz, der an die Stelle des Doms treten sollte. Es war sogar noch Schlimmeres geplant, als der Erzbischof von Mainz, Joseph Ludwig von Colmar sich mit einer Fürbitte für Erhaltung des Domes an Kaiser Napoleon I. wandte und es erreichte, dass derselbe am 1. October 1806 dem katholischen Gottesdienst zurückgegeben wurde.

Nachdem infolge der Befreiungskriege Speier an Bayern gekommen, war durch K. Maximilian I. der Wiederaufbau des Doms in umfasender Weise beschlossen und 1820—1822 ausgeführt worden. Die vollkommene Wiederhersstellung des hochherrlichen romanischen Baudenkmals mit Beseitigung der Ausbesserungen und Zuthaten in einem modernen Geschmack erfolgte (wie oben erwähnt worden) in den Jahren 1854—1858 im Auftrag von König Ludwig I. von Bayern durch den Architekten Heinrich Hübsch von Carlsruhe.

Nach Allem ist uns nun noch die Erörterung einer baugeschichtlichen Frage übrig, für deren Beantwortung die Meinungen der Baukundigen nicht übereinstimmen. Es handelt sich um das Alter der Gewölbe. Während die Einen den Dom schon bei der Gründung (1030) als gewölbte Basilica geplant betrachten, nehmen Andere eine flache Decke an, an deren Stelle die Wölbungen erst nach den Bränden von 1137 oder 1159, ja selbst von erst 1289 treten. Die Entscheidung liegt in der Bestimmung über das Alter der Pfeilervorlagen und Halbsäulen, die nur als Gewölbträger ihre Rechtfertigung finden. Nach den genauen Untersuchungen der Architekten

Geyer, Feederle und Hübsch sind die bezeichneten Vorlagen mit Pfeilern ursprünglich verbunden (also nicht erst später — der Wölbung wegen — angesetzt) und somit wäre die Ueberwölbung bereits im ursprünglichen Plane vorgesehen.

Da wir nun aber die Ueberzeugung gewinnen mussten, dass der Mainzer Dom bei seiner Einweihung 1036 noch eine Felderdecke bekommen hatte, so wird eine frühere Einwölbung des Doms von Speier allerdings fraglich, da man sie doch wahrscheinlich in Mainz als Muster betrachtet und nachgeahmt haben würde.

An die vorgenannten beiden grossen Denkmale romanischer Baukunst am Mittelrhein schliesst sich als drittes der Dom von Worms mit seinen 4 Thürmen, 2 Kuppeln, 2 Chören und seinem mächtigen Langhaus, obwohl als das jüngste aber gleichwohl nicht minder bedeutsame an. Der Bau des 11. Jahrhunderts drohte gegen dessen Ende mit Einsturz, so dass Bischof Eppo ihn zu Anfang des 12. von Neuem baute; doch erlitt auch dieser Bau alsbald so starke Beschädigungen, dass er tiefeingreifende Ausbesserungen nöthig machte, infolge deren er vom Bischof Conrad 1181 neu eingeweiht wurde.

Der Dom*) ist eine dreischiffige, gewölbte Basilica mit einem Querschiff in Osten, einem Ost- und einem Westchor, den ersten mit rundem den zweiten mit polygonem Abschluss; neben dem ersten 2 Sacristeien und 2 runde Thürme; neben dem zweiten ebenfalls 2 runde Thürme und über ihm eine achteckige Kuppel und eine ähnliche, nur grössere über der Kreuzung in Osten. Alle Räume der Kirche sind überwölbt und zwar im Spitzbogen. Die Gewölbe der Seitenschiffe haben nur den halben Durchmesser der Mittelschiffgewölbe. Sämmtliche Gewölbe des Langhauses werden von zweima 6 Haupt- und zweimal 5 Zwischenpfeilern getragen. An den Hauptpfeilern treten glatte Mauervorsprünge und Hauptsäulen bündelweis durch gegliederte Basen und Capitäle verbunden als Gewölbträger vor. Ihre Bogen sind von Hauptpfeiler zu Hauptpfeiler geschlagen; die Scheidebogen sind glatt; die Diagonalbogen gothisch, schon mit birnförmiger Zuspitzung profiliert. Die Zwischenpfeiler nehmen auf ihren capitälartig geformten Kämpfern die Bogen auf, welche die Mittelschiffwand tragen, setzen sich aber über denselben fort, bis sie sich oben unterhalb des Gewölbes auflösen und in Halbkreisbogen rechts und links das Fensterpaar daselbst überspannen. Unterhalb dieser Fenster ist die Mittelschiffwand durch verschieden geformte Mauerblenden belebt. Ein Gesims oberhalb der Arcaden, das an den Hauptpfeilern in Verkröpfungen vortritt, theilt die Mittelschiffwand in 2 Stockwerke. Der Westchor ist im halben Achteck, der Ostchor innen rund, aussen rechtwinkelig abgeschlossen.

Im Aeussern (S. die Bildtafel) haben die Umfassungsmauern durch vielfach gegliederte Fensterlaibungen, Mauervorsprünge, Lessinen, sowie durch stark profilierte Bogenfriese, ferner durch die mit Halbsäulen und in Bogen geschlagenen Rundstäben ausgesetzten Eingänge ein sehr reiches Aussehn bekommen, das durch die 4 Rundthürme, durch die beiden Kuppelüberdachungen mit ihren Zwergsäulengalerien und durch den besonders mit Zierrathen an Mauerblenden, Gesimsen, Fenstern und Galerien ausgestatteten westlichen Chor beträchtlich gesteigert wird.

Obschon nun über das Alter der verschiedenen Bautheile die Ansichten noch nicht übereinstimmen, so glaube ich doch, dass wir nicht irren werden, wenn wir im Ganzen den Bau von 1110 vor uns sehen, und dass nur die dem Uebergangsstyl sich nähernden Theile den gründlichen Herstellungen von 1181 und der Folgezeit angehören.

*) Länge 333 F. Breite im Kreuz 112 F. Breite des Langhauses 87 F. Höhe des Mittelschiffs 83 F. Breite 35 F.

Vergleichen wir nun die 3 Dome Mainz, Speier und Worms, so ist die Uebereinstimmung in den Grundzügen unverkennbar. Für die Zeit der Entstehung gebührt dem Dome von Mainz als des Reiches Hauptkirche (Caput ecclesiarum Imperii) der Vorrang. Gemeinsam ist allen dreien die ursprüngliche Anlage als Pfeilerbasilica mit flacher, später überwölbter Decke, 4 Thürme 2 Kuppeln; hochgestreckte Arcaden des Mittelschiffs; viele einzelne Bauformen und Gliederungen. Die Hauptpfeiler sind mehr gegliedert als die Zwischenpfeiler, bei allen steigen schlanke Halbsäulen als Gewölbträger an ihnen empor; ebenso bei allen setzen sich die Zwischenpfeiler über ihren Kämpfergesimsen fort und vereinigen sich oben im Halbkreis mit den in gleicher Weise aufsteigenden Kanten der Hauptpfeiler. Oberhalb der untern Arcaden haben alle drei ein durchlaufendes Gurtgesims. Die Gewölbe der Seitenschiffe ruhen bei allen auf Halbsäulen. Im Aeussern haben sie den Schmuck der Zwergsäulengalerie gemeinsam. — Dagegen fallen die Verschiedenheiten zwischen ihnen nicht ins Gewicht.

Wen unter uns das Verlangen nach den Ufern des Nils getragen, um in der Pyramide von Ghizeh das erhabene Baudenkmal des grauesten Alterthums anzustaunen oder den von der kühnen Hand eines ägyptischen Bildhauers in die Form eines Menschenkopfes kunstreich umgestalteten ungeheuern Felsblock zu bewundern, dem war es vielleicht nicht bekannt, oder auch nur dem Gedächtniss entfallen, dass unser Vaterland ein ähnliches Wunderwerk birgt, dass deutsche Künstler vor beinahe altersgrauer Vorzeit auf heimischem Boden Berge in Wohnungen — allerdings für Lebende, nicht in Grabkammern gleich denen der Pyramiden — umgeschaffen, Felsenwände in grosse Steinbilder verwandelt haben, wie sie es ausgeführt in den

Eggester-Steinen in Westfalen.

An der nordöstlichen Seite des Lippeschen oder Teutoburger Waldes, welcher sich an der südwestlichen Grenze des Fürstenthumes Lippe hinzieht, unweit der Stadt Horn am Ausgang eines Thales, am rechten Ufer des Flüsschens Wiembecke, stehen abgesondert vom nahen Waldgebirge der Egge mehre einzelne Felsen von feinkörnigem, buntem Sandstein mit senkrechten Wandflächen. Sie sind durch Klüfte geschieden und enthalten zwei eingehauene Grotten, eine untere und eine obere. Das sind die Eggester-Steine.

In dem mittlern, schmalsten und höchsten Felsen liegt die obere Grotte, zu der man auf 78 Stufen emporsteigt, die in den vordern Felsen gehauen sind, von dessen oberster Platte eine Brücke über die Kluft nach dem zweiten geschlagen ist; ein Rechteck von 18 F. Länge und 10 F. Breite, jetzt unbedeckt und ohne die Wand der zweiten Langseite. An den schmalen Seiten ist je eine $5\frac{1}{2}$ F. breite, $2\frac{1}{2}$ F. tiefe Mauerblende in den Felsen gehauen, deren eine in Norden durch einen 2′ 10″ hohen 1′ $1\frac{1}{2}$″ breiten und $2\frac{1}{4}$′ tiefen gleichfalls aus dem Felsen gehauenen Tisch in 2 Theile getheilt wird. Eine kreisrunde Oeffnung in dieser Blende und eine halbkreisrunde an der Westseite werden ehedem als Fenster gedient haben.

Die untere Grotte gleicht im Grundriss einem Winkelmass, dessen längere Seite 34′ l. 11′ br. und 10′ h. dessen kürzere Seite nur 12′ l. und 6′ br. ist. Der schmale Raum hat ein Fenster, der breite ebenfalls, dazu eine Thüröffnung, und ausserdem einen wohl grossentheils von der Natur gebildeten Zugang, neben welchem man an der Aussenseite die verwitterten Reste einer in die Felswand gemeisselten Gestalt des h. Petrus mit dem Schlüssel des Paradieses wahrnimmt. Man sieht mit Recht durch sie die Annahme bestätigt, dass die Grotte gottesdienstlichen Zwecken gewidmet war, obschon keine Spur eines Altars vorhanden ist.

Zwischen diesem natürlichen und dem mit dem Meissel gewonnenen Eingang befindet sich

jenes aus der Felswand gehauene 12′ 9″ breite, und 16′ 6″ hohe Relief, davon unsere Platte eine Abbildung gibt, eines der merkwürdigsten Denkmale deutscher Bildnerei des hohen Mittelalters.

Als Gegenstand der Darstellung erkennt man auf den ersten Anblick die Kreuzabnahme Christi; bei näherer Betrachtung erweist sich diese nur als Theil eines Sinnbildes weiterreichender christlich religiöser Bedeutung. Augenscheinlich besteht dasselbe aus zwei, thatsächlich indess aus drei Theilen, deren obere beide mit einander eng verbunden sind. (S. die Bildtafel.)

In der obern Abtheilung sehen wir ein beinahe in die Mitte gerücktes typisches Kreuz mit kämpferartigen Ausladungen am Fuss und an den Armen, und einer Tafel am obern Ende, deren Inschrift, wenn sie eine gehabt hat, verschwunden ist. Joseph von Arimathia steht auf einem Stuhl der die Form eines umgelegten Palmbaumes oder einer gebogenen Säule hat, deren Capitäl in zwei grosse Blätter — in Lehne und Bein — aus einander gegangen. Er hat die Hände Christi vom Kreuze gelöst und berührt noch mit seinem (jetzt abgebrochenen) linken Arm den Körper desselben, nachdem er ihn herabgelassen und hält sich selbst mit seinem rechten am Kreuze fest. Beide Beine bis auf einige Fussreste sind von der Zeit zerstört. Ihm gegenüber am Fusse des Kreuzes steht Nicodemus, (dessen beide Beine gleichfalls abgebrochen sind) und nimmt den Körper, indem er ihn mit beiden Armen umfasst, sanft auf seine linke Schulter. Es bleibt ungewiss, ob die Füsse des Heilandes noch angeheftet sind, da die Nägel bis auf die letzte Spur verwittert sein können. Die feste Lage an der Stelle, wo sie angeheftet worden, spricht dafür, dass sie noch durch Nägel gehalten werden. Beide Arme Christi (von denen der linke bis auf die Hand abgebrochen) hängen gleichmässig und schlaff über den Rücken des Nicodemus herab; das Haupt aber wird von seiner Mutter (deren Kopf zerstört ist) emporgehalten, indem sie beide Hände um seine Schläfen legt. Auf der entgegengesetzten Seite, hinter Joseph von Arimathia, steht mit dem Evangelium in der Linken und klagend erhobener Rechten, gesenkten Hauptes der Jünger Johannes.

Rechts und links der Kreuzesarme sind zwei Halbfiguren angebracht, die im trauernd gesenkten Antlitz die Thränen sich trocknen.

Soweit ist die Darstellung allgemein verständlich; was ausserdem das Relief darbietet, bedarf der Erklärung. Vielleicht finden wir sie, wenn wir uns erinnern, dass die mittelalterliche Kunst durchaus symbolisch war, stets einen Gedanken zum Ausgangspunkt hatte; und sodann dass dieser Gedanke nicht das Phantasiegebilde eines Individuums war, sondern als der Inhalt des allgemeinen Bewusstseins galt. In diesem hat der Tod Christi die doppelte Bedeutung: die Folgen der Sündenschuld der ersten Eltern zu tilgen, und denen die an ihn glauben, Unsterblichkeit und ewige Seligkeit zu gewährleisten.

Betrachten wir nun das Sockelbild an unserm Felsenrelief, so sehen wir da einen Mann und eine Frau von einem Drachen umschlungen, in denen wir die Stammeltern des Menschengeschlechts erkennen, die betend die Hände aufheben um Vergebung ihrer Schuld, und um Errettung aus der Gewalt von Sünde und Tod. Der Tod Christi ist die Erhörung ihres Gebets; aber seine Auferstehung die Bürgschaft des ewigen Lebens. Das Sinnbild der Seelenunsterblichkeit in der mittelalterlichen Kunst, wie es in tausendfacher Wiederholung die Grabcapellen und Grabmäler schmückt, ist die Aufnahme der Maria in den Himmel am einfachsten bezeichnet durch Christus, der an ihrem Sterbelager stehend ihre Seele in Kindesgestalt in seine Arme nimmt. Betrachten wir mit Erinnerung daran das Relief am Eggester Stein, so drängt sich uns die Erklärung der Gestalt links über dem Kreuzesarm fast widerstandslos auf. Die Uebereinstimmung des Kopfes

mit dem des vom Kreuz genommenen Heilandes ist unverkennbar; der Heiligenschein mit dem Kreuz kann sie nur bestätigen; die Fahne aber mit dem Kreuz in seiner Linken ist das Siegeszeichen seiner Auferstehung vom Tode. Aber damit ist der Gedanke noch nicht erschöpft. Christus bleibt — auch entrückt von der Erde — in Verbindung mit den Seinen, vor Allen mit der, die ihn einst unter ihrem Herzen getragen, und die kummervoll sein todtes Haupt mit ihren Händen stützt. Er segnet sie und indem er ihre Seele zu sich nimmt, mahnt er nicht nur sie an ihre künftige Wiedervereinigung mit ihm, sondern wird auch zugleich zum trostreichen Sinnbild der Seligkeit für Alle, die im Glauben und in der Liebe an ihn halten.*)

Sehen wir somit im Relief des Eggestersteins einen Grundgedanken der Christenlehre bildlich ausgesprochen, so dürfen wir daneben auch noch auf Anordnung, Darstellung und Ausführung in künstlerischer Beziehung besonders achten. Die Einfachheit des Sockels concentriert die Hauptwirkung auf die Kreuzabnahme; dennoch aber ist die Composition der beiden menschlichen Figuren und des Drachens so geistreich, dass man sie nicht übersehen mag. Trotz der mannichfachen Verschlingungen ist Lage und Stellung und jede Bewegung der Gebundenen und flehend Knieenden sowohl, als des kräftig sich stemmenden Drachens vollkommen klar; die Linien verbinden sich ganz harmonisch und bei aller Symmetrie, welche die ganze Gruppe gewissermassen als einen Tragstein mit Kopf und Schwanz des Ungethüms als Endpunkten erscheinen lässt, herrscht doch eine grosse Freiheit und Mannichfaltigkeit der Theile gegen einander, wie denn wohl die freigelassenen Arme von Mann und Weib sich gleichmässig zum Gebet erheben, die übrigen Körpertheile aber auf eine unter einander ganz verschiedene Weise umwunden sind. Auch in der obern Abtheilung ist das Gesetz der Symmetrie mit den Anforderungen einer freien lebendigen Darstellung in Einklang gebracht, wenn auch die Fahne als Nothbehelf dienen musste, um das Gleichgewicht mit dem Gegenüber wenigstens einigermassen herzustellen. Ein feierlicher Ernst charakterisiert die Darstellung, die mit der Sanftheit der Bewegungen die Heiligkeit des Schmerzes bezeichnet. Wahre Empfindung spricht aus den gewählten Motiven. Eine wirklich leblose, keine scheintodte Masse ist der Körper des Gekreuzigten, aber wie besonnen hat der Künstler es ausgedrückt, dass er nicht zu Boden fallen kann, und wie spricht zugleich aus allen Bemühungen ihn zu stützen, ehrfürchtige Liebe! Johannes aber steht gleich dem Chor der antiken Tragödie klagend neben der Handlung. In gleicher Weise richtig empfunden sind Gebet und Vertrauen in der Gruppe der vom Drachen Umschlungenen und auch hier ist die Verbindung der geistigen und der materiellen Wahrheit deutlich ausgedrückt. Die Darstellung von Sonne und Mond in menschlichen Gestalten gehört zu den Ueberlieferungen aus dem Alterthum, wie wir sie schon früher (an der Kreuzigung Seite 44. 45.) kennen gelernt haben.

Eine besondere Beachtung verdient der Styl, in welchem neben römischen und byzantinischen Einflüssen ein eigenthümlicher Formensinn, wenn auch mit unzureichenden Kräften sich geltend zu machen sucht. In den Gewändern tritt ein Typus hervor, wie wir ihn an altgriechischen Tempelfiguren und Altarreliefs wahrnehmen, das feine parallel gezogene, am Rand

*) Die Erklärung hat durch die Verbindung von Gegenwart und Zukunft in demselben Raum etwas Gewaltsames, was sie bei der Darstellung des segnenden Christus in einem gesonderten Felde nicht haben würde. Ich hatte desshalb früher (in den „Denkmalen der deutschen Kunst) in der obern Gestalt Gott Vater gesehen, in dessen Hände der sterbende Christus seine Seele befohlen. Dabei blieb aber die Kreuzesfahne und die Segnung der Maria unberücksichtigt, auch Christus der Gekreuzigte als Seele in Kindesgestalt zu willkürlich.

gekräuselte Gefälte, ohne breite Massen und Brüche; in den Körperformen aber die Fülle und Rundung römischer Grabsteinfiguren. Die Köpfe dagegen zeigen eine eigene freie Auffassung christlicher Typen, die wohl einer Entwickelung fähig wären. Selbst in der Bekleidung tritt die Doppelwirkung hervor, indem Joseph und Nicodemus nach römischer Kriegerart angethan sind; während die Tracht der Maria, der weite Aermel, das kurze Oberkleid, das um den Hals befestigte Kopftuch (bei der Frau im Sockel) ein vollkommen heimathliches Gepräge haben.

Betrachten wir nun die Zeichnung, Formen und Verhältnisse der Figuren, so darf man freilich nicht den Massstab einer ausgebildeten Kunst anlegen; allein wir werden uns doch — vornemlich in Anbetracht der Grösse der Figuren — billig wundern über soviel Verständniss der Natur und über eine so grosse Freiheit bei ihrer Nachbildung in Verbindung mit Zügen, welche auf eine im Ganzen noch ziemlich frühe Kunstzeit schliessen lassen. Wohl sind einzelne Figuren etwas zu kurz, Christi Körper ist viel zu lang; aber einzelne Glieder, Hände, Beine sind verständig gezeichnet, und bewundern muss man, wie der Künstler einzelne Theile ganz rund aus dem Felsen hat herausmeisseln können, so dass die dahinter liegenden Stellen doch ausgearbeitet sind.

Zur Bestimmung des Alters dieses Kunstwerks, das einige Schriftsteller in das carolingische Zeitalter, andere in ein späteres, selbst in das 12. Jahrhundert verlegen, werden uns vielleicht einige geschichtliche Fingerzeige auf den rechten Weg führen. Nach einer Urkunde von 1098 kamen die Eggestersteine in eben diesem Jahr in den Besitz des Benedictinerklosters Abdinghof zu Paderborn. Die Mönche dieses Klosters scheinen die Kapellen angelegt zu haben, und eine im Innern der untern Capelle angebrachte Inschrift deutet darauf hin, dass sie i. J. 1115 durch Bischof Heinrich II., der von 1090—1127 regierte, eingeweiht worden ist. Von einer ältern Einrichtung der Cellen zum Gottesdienste sagt die obige Urkunde nichts, und so wird auch das Relief erst zugleich mit dieser letztern ausgeführt worden sein.

Hätte die Kunst in Deutschland eine so stetige Entwickelung erlebt, wie in Italien, wo die allmähliche Vervollkommnung gleichen Schritt mit dem Verlauf der Zeit gehalten, so würde sich das Alter des Reliefs vom Eggesterstein mit grösserer Sicherheit bestimmen lassen: aber wie schwierig ist es schon, die Arbeiten der Bamberger Schule zur Zeit Heinrichs II. mit den Sculpturen des Bischofs Bernward in Hildesheim für gleichzeitig zu halten, um dann den Eggestersteinen zwischen beiden eine richtige Stelle anzuweisen!

Wie dem auch sei, der hochalterthümliche Charakter des Werkes ist nicht zu verkennen, und so steht es durch seine Grösse und seinen Figurenreichthum, durch die Neuheit und Kühnheit seiner Ausführung in einer Felswand, sowie durch den die Auffassung, Darstellung und den Styl belebenden hohen Geist da als eines der bedeutendsten und merkwürdigsten Denkmale alter deutscher Kunst; ehrwürdig für uns zugleich dadurch, dass es unabtrennbar einer Stelle angehört, an welcher die Erinnerung haftet an die grösste Begebenheit der deutschen Urgeschichte, die Arminiusschlacht, und anziehend zugleich durch das von deutscher Künstlerhand derselben in unsern Tagen errichtete Arminius-Denkmal.

Langsam aber stetig entwickelt sich die romanische Baukunst nach dem inwohnenden Princip des Emporstebens. Unter den Beispielen dieser Richtung, die sich uns darbieten ist eines der ausdruckvollsten die Kirche von Maurmünser im Elsass. Als ich in meinen »Denkmalen deutscher Baukunst« etc. davon Kunde gab, konnte ich von ihr nur als von unserm geistigen Eigenthum sprechen. Was dem in Zersplitterung entkräfteten Deutschland im 17.

Jahrhundert geraubt worden, hat deutsche Vaterlandsliebe und Tapferkeit 1870 wiedergewonnen, und mit dem ganzen Elsass gehört auch Maurmünster wieder in Wirklichkeit zum deutschen Reiche.

Maurmünster, ein Städtchen an der Strasse von Strassburg nach Zabern, liegt in einem anmuthigen, fruchtreichen Thale in den Vorbergen der Vogesen. An dieser Stelle hatte zu Ende des 6. Jahrhunderts der h. Leobardus aus Irland ein Schüler St. Columbans, eine Abtei, wohl die älteste im Elsass, gegründet; sie erfuhr eine Erneuerung 724 durch den Abt Maur, nach welchem sie auch ihren Namen erhielt. Eine Feuersbrunst zerstörte 827 das Kloster, das 833 sammt der Kirche neu aufgebaut wurde. Eine Einweihung durch den Bischof Archimbald von Strassburg 971 lässt auf einen Neubau schliessen, von welchem indess nichts mehr vorhanden ist. Was wir jetzt vor uns sehen, gehört mit seinen ältesten Theilen (an der Westseite) dem 12. Jahrhundert an; die östliche Hälfte ist im Innern im gothischen Style ausgeführt. Trübselig klingen Berichte aus späterer Zeit. Vielfach von ihren »Schutzherren«, den Grafen von Geroldseck, beraubt, verarmte die Abtei allmählich, so dass sie ihr Dasein nur in der Verbindung mit dem Benedictiner-Stift Bursfelden retten konnte. Im Bauernkrieg arg mitgenommen kam sie erst wieder 1617 unter dem Abt Riegel zu Kräften und erhielt 1704 ihre ehemaligen Besitzungen zurück.

Unverkennbar ist der Gesammteindruck der Kirche, wenn man ihr von Westen naht, ein höchst eigenthümlicher:*) es ist, als wolle der Bau aus gedrückten Verhältnissen zu freier Höhe sich emporarbeiten, aus vollkommenem Dunkel zum Licht; denn kein Strahl desselben dringt in das Innere von der Westseite, die an der Stelle von Fenstern und Fensterrosen nur enge, kleine Mauerlöcher hat. So überwiegend ist die Mauermasse, dass selbst das dreitheilige, freilich auch unverhältnissmässig kleine Portal kein Gegengewicht bilden kann. Doch hat der Baumeister verstanden, ihre grossen Flächen mit einem, durchgeführten System von Lessinen und Bogenfriesen zu beleben. — An der Façade unterscheiden wir nach der Verticalen drei Theile, einen breitern mittlern mit der offenen Vorhalle zwischen zwei schmälern, mit den aus ihnen emporgeführten Thürmen, und nach der Horizontalen in vier Theile, deren unterster mehr als doppelt so hoch ist, als der nächstobere; der dritte in der Mitte mit einem stumpfen Giebelfeld endet, während die schmalen Seitentheile noch eine Reihe Blendarcaden mit Zwergsäulen unter dem Giebel haben. Sämmtliche Giebel, von denen der mittlere, grössere, der niedrigste ist, sind durch Bogenfriese verziert; die Seitengiebel haben das vierte Stockwerk über sich, das ins Achteck übergeführt, mit Ecklessinen und Bogenfries unter stumpfer Pyramide die Seitenthürme abschliesst. Zwischen beiden und höher als sie erhebt sich, der breiten Mitte entsprechend, ein breiter, viereckiger Thurm mit geschwungener, spitziger Pyramide, und stellt damit das durch das dritte Stockwerk der Seitentheile gestörte Gleichgewicht wieder her, so dass eine vollkommen harmonische Gruppierung erreicht ist.

Die Seitenthürme sind (an der Westseite ohne Fenster; aber die Glockenstube im Mittelthurm hat an jeder Seite 2 Rundbogenfenster, deren jedes durch eine Zwergsäule mit Würfelcapitälen und Arcaden in 2 Theile getheilt und mit einem Bogen überspannt wird, der sich in der Mitte zwischen beiden Fenstern mit dem andern vereinigt.

Sowohl die Würfelcapitäle und ihre flachgearbeiteten Reliefs, die einfachen Umspannungen

*) S. die Bildtafel.

der Bogen, die sehr schmuck- und profillosen Bogenfriese, die flachen Giebel und die durch ausgeprägte Gesimse scharf hervortretende Horizontale weisen ziemlich entschieden auf die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts hin; aber die enggestellten, im untern Stockwerk langgestreckten Lessinenstreifen, die Arcadenstellung der Vorhalle mit dem höhern breiteren Bogen zwischen den schmäleren niedrigeren, sind schon eine Andeutung des aufstrebenden Princips, das im Uebergangstyl deutlicher hervortritt.

Die ausserordentliche Einfachheit und Schmucklosigkeit, die strenge Durchführung arithmetischer Verhältnisse in der Masseneintheilung möchte vielleicht einen zu ernsten, wo nicht schwerfälligen Eindruck machen, wenn nicht durch die auffälligen Gegensätze in den Höhenproportionen und durch den Austausch der Giebel- und Thurmhöhen ein wechselvolles Spiel der Linien und Massen hervorgebracht würde, das jede Monotonie fern hält.

(Der übrige Theil der Kirche ist in der Gothik des 14. Jahrhunderts ausgeführt bis auf den Chor, welcher der Neuzeit seine Gestalt verdankt.)

Aus dem anmuthigen Thale des Elsass wenden wir uns nordwärts zu einer der abgelegenen stillen Stellen hinter den lachenden Rebenhügeln des Rheines, zu einer durch Reichthum, Grösse und Pracht der Anlage, und mehr noch durch den edeln Kunstgeist, der sie hervorgerufen, ausgezeichneten Abtei, einem der herrlichsten Baudenkmale des deutschen Mittelalters, der Abtei Laach. In der Kette ausgebrannter Vulcane nördlich der Mosel, bekannt unter dem Namen der Eifel, haben sich in der Tiefe der alten Krater Seen (Maare) gebildet, durch welche die sonst sehr öde Gegend einiges Leben erhält. Der grösste derselben, schlechtweg lacus (Laach) genannt, liegt etwa 3 Stunden westlich von Andernach. Hier, in lautloser Abgeschiedenheit steht, am südwestlichen Ende des Sees von bebuschten Hügeln überragt, das grosse, stattliche, wohlerhaltene Gebäude der Benedictiner-Abtei Laach. Sechs Thürme von verschiedener Form und Grösse treten über das Kirchendach empor; die Kirche selbst ladet mit ihrem kräftigen doppelten Kreuzbau nach Norden und Süden, mit 3 Absiden nach Osten aus und gewährt von allen Seiten ein wechselndes Spiel von Licht und Schattenmassen und den Reiz mannichfaltiger perspectivischer und malerischer Ansichten.*)

Der Gründer der Kirche und des Klosters ist Heinrich II., Pfalzgraf bei Rhein, Sohn Heinrichs I., Pfalzgrafen zu Aachen, der durch seine Gemahlin Mathilde von Aar-Hochstaden in den Besitz des halben Sees und der daran liegenden Burg gekommen. Heinrich II., Dominus de lacu, (Herr von Laach) hatte mit seiner Gattin, der verw. Gräfin Adelheid von Ballenstedt, mit welcher er in kinderloser Ehe lebte, beschlossen, ein Kloster zu erbauen, ohne inzwischen über die Wahl des Bauplatzes zu einer Entscheidung zu gelangen. Als sie aber eines Abends — so berichtet die Chronik — nach Sonnenuntergang in gottseligen Betrachtungen aus einem Fenster ihrer Burg über den See sahen, erblickten sie am Ende desselben und an seinem Ufer zahllose Flämmchen, die sie als Fingerzeig Gottes auf die für die Ausführung ihres frommen Planes ihm wohlgefällige Stelle annahmen.

Hier ward nun mit Zustimmung des Erzbischofs Heilbert von Trier und im Beisein vieler Grossen i. J. 1093 der Grundstein zu dem Kloster und der Kirche gelegt. Nach dem Tode Heinrichs 1095 und seiner Gemahlin 1100 kam der Bau ins Stocken und wurde erst 1112 von Siegfried, dem zweiten Sohne erster Ehe der Pfalzgräfin Adelheid, wieder aufgenommen.

*) S. die Bildtafel, mit der Ansicht der Nordostseite.

Siegfried aber starb an den in der Schlacht bei Warenstedt erhaltenen Wunden am 9. März 1113, und da sein Sohn Wilhelm nichts für das Kloster that, übernahm die Gräfin Hedwig, Wittwe Gottfrieds von Arras, welche die benachbarte Burg Nickenich bewohnte, die Sorge für den Kirchenbau und fügte namentlich den westlichen Chor mit den beiden runden Thürmen hinzu. Die Einweihung der Kirche wurde durch den Erzbischof Hillinus am 23. Nov. 1156 vollzogen, nachdem schon am 23. März 1138 die Stiftung von Papst Innocenz II. bestätigt und unter die Regel des h. Benedict gestellt worden war. Der h. Jungfrau und dem h. Nicolaus gewidmet, wurde sie zugleich Begräbnissstätte für die Stifter und Förderer des Baues; und zwar liess der Abt Theodorich von Lehmen 1252—1295 dem Pfalzgrafen Heinrich II., als dem Gründer von Laach, ein prächtiges Grabmal an der Westseite errichten und seine irdischen Ueberreste darin beisetzen.

Die Baugeschichte von Laach schliesst sich einfach den Daten von der Gründung bis zur Vollendung ohne störende Zwischenfälle an, so dass wir in dieser Kirche ein in allen Theilen ebenso ursprüngliches als wohlerhaltenes Bauwerk aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts besitzen.

Die Kirche ist dreischiffig mit weit ausladendem Querschiff und sehr vertieftem Chor; wie dieses so hat auch jedes Querschiff an der Ostseite eine Absis. Eigenthümlich ist die Anlage eines zweiten Chors mit Kreuzarmen an der Westseite, wo indess die Kreuzarme durch Verlängerung der Seitenschiffe vorgestellt werden und der Raum unter dem Hauptthurme das eigentliche Chor bildet. Wie wir früher gesehen ist eine solche Anordnung in der deutschen Kirchenbaukunst nicht ungewöhnlich und hat ihren Grund in dem Bau einer zweiten Krypta, die man bei Erwerbung eines heiligen Leichnams zur Vermeidung einer neuen Kirche an die vorhandene anschloss. In Laach aber fehlt die zweite Krypta; der ohnehin kleine Anbau wird noch durch eine Empor zu einer niedrigen Capelle herabgedrückt, welcher ein Paar in der Mitte zwischen den Pfeilern in der Flucht des Mittelschiffs eingesetzte Säulen jede Aehnlichkeit mit einem Chor nehmen, so dass wir nicht irren werden, wenn wir darin die letzte Ruhestätte des Stifters, die demselben vom Abte Theodorich errichtete Grabcapelle des Pfalzgrafen Heinrich II. sehen.

Grosse Klarheit herrscht im ganzen Bau; deutlich tritt die Kreuzesform hervor in dem erhöhten Mittelschiff mit den gleichhohen Kreuzarmen und Chor und der Kuppel über der Vierung. Bei der streng durchgeführten Symmetrie ist doch Monotonie glücklich vermieden: der Ostseite mit dem achteckigen Thurm über der Vierung und den viereckigen Thürmen zwischen Chor und Kreuzarmen entspricht die Westseite mit einem rechteckigen auf drei Seiten mit Galerien umgebenen Thurmbau über der Vierung, der ein zweites zum Quadrat verjüngtes Stockwerk nebst einem Viergiebeldach über sich hat, mit zwei schlanken runden, den Kreuzarmen vorgesetzten Thürmen; alles in kleinerem Maasse.

In der Mittelschiffwand zählen wir 10, in den Seitenschiffen 20 einfache Rundbogenfenster, eingefasst von Lessinen, die durch einen glatten Bogenfries verbunden sind. Das Lessinensystem ist mit grosser Consequenz am ganzen Kirchenbau durchgeführt, so dass auch hier die neue, aufstrebende Richtung des romanischen Styls sich ankündigt. Die Fenster der Kreuzarme haben gegliederte Laibungen; an den Thürmen sind sie durch zwischengestellte Zwergsäulen zwei- und dreitheilig.

Aus dem Vorhof an der Westseite führen 2 Eingänge in die Seitenschiffe; sie so wie die letzterwähnten Fenster weisen mit ihrem reichern Styl auf die zweite Hälfte des 12. Jahr-

hunderts, wie denn durchaus, namentlich im architektonischen Ornament ein Fortschritt von den östlichen zu den westlichen Theilen wahrzunehmen ist.

Der Vorhof, in dessen östliche Seite die Nische der Grabcapelle eintritt, ist von offenen Arcaden mit Zwergsäulen umgeben, deren Capitäle und sonstiges Ornament von feinster, fast antiker Zeichnung sind. Der Glanzpunkt aber des Vorhofs, man möchte fast sagen des ganzen Baues ist der Eingang an seiner Westseite. Er tritt um etwas vor die Mauerfläche vor und verjüngt sich von aussen und innen nach der Mitte. Auf 8 Stufen steigt man zu ihm empor. Kunstreich ausgearbeitete Eckdeckblättchen liegen auf den attischen Basen; die Capitäle mit antikisierendem Laub- und Rankenschmuck ziehen sich als Fries über die breiten Eckvorsprünge und Wandflächen zwischen den Säulen hin und reich verzierte Rundstäbe und glatte Archivolten schliessen abwechselnd im Halbkreis nach oben die Thüröffnung. Die Lust der Verzierung erstreckt sich auch auf den obern Bogenfries, so dass wir hier unverkennbar den Haupteingang zur Kirche vor uns haben. Treten wir ein! Das Mittelschiff ist von den Seitenschiffen durch 12 Pfeiler aus Werkstücken von Mendiger schlackenartigem Basalt geschieden; sie sind viereckig in der Grundform, verkropft und zum Theil mit Halbsäulen besetzt, die den ursprünglichen, halbkreisrunden Kreuzgewölben als Träger dienen; nach der Länge der Schiffe unter einander durch glatte Gurte oder Scheidebögen von halbkreisrunder oder gedrückter Construction verbunden, je nachdem die von 15′ 5″ zu 17′ 7″ von einander abweichenden Pfeilerabstände es erfordert haben.*)

Aus den Kreuzarmen der Ostseite gelangt man rechts und links vom Chor durch den Unterbau der Thürme zur Krypta, die genau dem Chorraum entspricht, 38′ 4″ lang und 26′ 11″ breit. Die stark nach dem Scheitel ansteigenden rippenlosen Kreuzgewölbe werden von in 2 Reihen aufgestellten Säulen und gegenüberstehenden flachen Wandpfeilern getragen. Durch 5 schiessschartenartige Fenster dringt spärliches Licht.

Wenn die Abteikirche Laach durch ihre Lage, Anlage und architektonischen Schmuck einen bei aller Feierlichkeit heitern Eindruck macht, so erreicht der romanische Styl in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt auf ihrem weiten, öden Kirchhof eine sehr ernste, fast düstere Wirkung, (S. die Bildtafel.) die sich indess wesentlich mildert, sobald wir das Innere betreten. Deutlich spricht sich in der Verbindung von Mittelschiff, Chor und Kreuzschiff und deren gleicher Höhe, neben welcher die niedrigen Seitenschiffe kaum bemerkt werden, die Kreuzesform aus. Die Kirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilica mit breitem Mittelschiff und sehr schmalen Seitenschiffen. Weit ragt der Chor in das Mittelschiff herein, aus welchem man über breite Stufen zu ihm aufsteigt; er durchschneidet das Kreuzschiff, ist durch 12′ hohe Schranken von diesem wie von den in Capellen verwandelten Nebenchören geschieden und schliesst in Osten mit einer halbkreisrunden Absis. Zwischen Langhaus und Kreuzschiff, in der Flucht der Seitenschiffe steigen 2 achteckige, schlanke Thürme mit hohen, spitzen Dachpyramiden empor. Zu dieser ganzen, in sich übereinstimmenden Haltung (die Dachpyramiden vielleicht ausgenommen die das Gepräge einer spätern Zeit haben,) steht die Westseite im Gegensatz. Ihre Umfassungsmauern, mit denen sie abschliesst, treten nicht — wie sonst üblich — vor diejenigen des Langhauses vor, sondern um fast ihre ganze Stärke zurück, so dass auch ihre beiden Pfeiler

*) Das Mittelschiff ist 53′9″ hoch und 27′11″ weit; die Seitenschiffe sind 26′5″ hoch und 14′ breit. Die ganze Kirche ist 208′10″ und mit dem Vorhof 261′10″ lang, das östliche Querschiff 97′9″ lang und 26′7″ breit. Die Kreuzarme sind 6′ niedriger, als das Mittelschiff.

die den Raum dreigetheilt machen, nicht mit denen des Mittelschiffs correspondieren. Auf diesem Unterbau ruhen zwei viereckige, massenhafte Thürme, durch einen das Mittelschiff überragenden Zwischenbau verbunden und mit je einem etwas stumpfen Viergiebeldach abgeschlossen. Fenster und Eingänge der Kirche sind schmucklos, rundbogig, erstere an den Thürmen zwei und dreitheilig mit Zwergsäulen; bei den Westthürmen schon mit einer beachtenswerthen Neuerung, indem in erster Linie (von unten auf) ein Fenster, dann in zweiter zwei, in dritter drei derselben angebracht sind.

Die Mittelschiffwand wird abwechselnd von starken und schwachen viereckigen Pfeilern und halbkreisrunden Arkaden getragen; die Gliederungen sind höchst einfach; die Kämpfer bestehen aus Platten und Rundstäben, die Basen sind attisch und haben Plinthen ohne Deckblätter unter sich. Mittelschiff, Kreuzung und Chor waren ursprünglich flach gedeckt. Die Kreuzung öffnet sich nach ihren 4 Seiten mit hochgeschlagenen Bogen; die Seitenschiffe sind im Kreuz überwölbt. Dieser Bau ist in seinen Haupttheilen das Werk des Bischofs Rudolph, von ihm selbst als Architekten aufgeführt, ausgestattet und eingeweiht i. J. 1140; auch zu seiner Grabstätte erlesen, die in der Mitte des hohen Chors durch eine über ihr liegende Bronzetafel mit seiner Bildnissgestalt bezeichnet ist. Dass die Westseite nicht genau zu diesem Bau stimmt, kann keinen andern Grund haben, als dass sie (in ihren untern Theilen) der Ueberrest der ursprünglichen Kirche des Bischofs Arnold von 996—1023 ist.

In scharfem Gegensatz zu der grossen Einfachheit des Aeussern steht die innere Ausschmückung. Vor Allem augenfällig sind die Chorschranken, die das Kreuzschiff durchschneiden. Sie werden von einer Wand gebildet, in deren halbkreisrund abgeschlossenen Mauerblenden Relieffiguren angebracht sind, über welcher ein mit Rankenwerk reliefierter Fries eine zierliche Bogengalerie trägt. Sowohl die Absis des Hauptchors, als die obere Abtheilung desselben, der Kreuzung und des Mittelschiffs waren mit Gemälden geschmückt, die man ihrer Schadhaftigkeit halber theils auffrischen, theils durch neue ersetzen liess, die wohl den ursprünglichen Gedanken des Künstlers, aber in der Form des 19. Jahrhunderts wieder geben.

Das Bild in der Halbkuppel der Absis ist eine Madonna auf dem Thron mit dem heiligen Kinde auf dem Schooss, umgeben von einer Anzahl von Kirchenheiligen, die in Beziehung zu Stadt und Stifter stehen mochten. An der Wand darunter sah man zunächst noch einzelne Heilige und dann in einer untern Abtheilung 4 Rundbilder: Maria, wie sie einen Ritter zum Kampfe weiht; wie der Ritter sein Ross besteigt; wie er verwundet aus der Schlacht getragen wird, und wie er den Siegeslohn empfängt. Zwischen den Fenstern der Seitenwände des Chors und Mittelschiffs sind die einzelnen Gestalten der alttestamentlichen Propheten aufgeführt; an zwei Stellen — rechts und links — in Halbfiguren K. David mit der »Ecclessia« und K. Salomo mit der „Regina Austriä“ (der Königin von Saba.) Wir sehen in diesen Malereien das Hervortreten einer selbstständigen deutschen Kunst aus dem byzantinischen Style, wie wir früher schon deutsche Bildnerei sich aus römischen Ueberlieferungen entwickelnd wahrgenommen haben. Ueberraschend an diesen Malereien ist die Verschiedenheit und die Lebendigkeit der Stellungen und Bewegungen, das Bestreben nach individueller Charakteristik, während die Formen noch nicht auf Naturstudium verweisen; alles Eigenschaften, in denen sie mit den Decken- und Wandgemälden im Dome zu Braunschweig unverkennbar übereinstimmen.

Um Vieles bedeutender und vollkommener sind die Bildnereien an den Chorschranken: an der Südseite Maria mit dem Christkind auf dem Schooss, zu ihrer Rechten Jacobus minor,

Thaddäus und Jacobus major, zu ihrer Linken Johannes, Simon und Philippus; an der Nordseite Christus, zur Rechten Petrus, Bartholomäus und Matthias, zur Linken Andreas, Matthäus und Thomas.*) In grossartig idealistischer Weise sind die Heiligen des Neuen Bundes aufgefasst, recht als die Grundpfeiler und Ecksteine der Kirche, und selbst wo dem Zufall ein Motiv entnommen ist, wie das Federspitzen bei Matthäus, um ihn als Evangeliumsschreiber zu bezeichnen, ist damit der feierlichen Erscheinung kein Eintrag gethan. Der Geist symbolischer Auffassung beseelt die Darstellung durch und durch. In den Bewegungen herrscht eine glückliche Verbindung von Gegensätzen, von Mannichfaltigkeit ohne Widerspruch, und von würdevoller Ruhe ohne Monotonie, die diesem Werke seinen grossen künstlerischen Eindruck sichern. Aber nicht minder wirkt es durch den Styl. Unausgebildet zwar und unbeholfen erscheinen einzelne Theile, auch ausser Verhältniss und selbst ohne genauen Zusammenhang, und doch kann man ihnen in der Anlage, in den einfachen, breiten Massen die Grossartigkeit nicht absprechen. Welche mächtige Charakteristik herrscht in den Köpfen, welche Bestimmtheit ohne irgend einen kleinen Zug! Und wie hat der Künstler verstanden, bei Christus und Maria zu edlern Formen aufzusteigen! Mehr noch zeigt er den Umfang seines Talents in der Bekleidung seiner Gestalten. Beschränkt auf Mantel und Unterkleid und auf den feierlich ernsten Charakter der streng ritual gehaltenen Figuren, weiss er beides auf die mannichfachste Weise ohne Wiederholung anzuordnen. In Flächen, Zügen und Brüchen des Gefältes bezeichnet er deutlich und richtig Gestalt, Haltung und Bewegung, und bildet alle Formen bis auf das kleinste Detail mit Verständniss durch, und selber die äussern Ränder zeigen in ihren Linien die lebendige Bewegung des Stoffs. Mäandrisches Blattwerk verziert den Sockel; die Blätter des obern Frieses legen sich um einen durchlaufenden gebogenen Stiel und bilden nach oben immer eine regelmässige dreitheilige Spitze. An der Südseite sind die durch die Ranken gebildeten Rundfelder auf sehr verschiedenartige Weise ausgefüllt, sogar mit animalischem Beiwerk, einen Affen, mit einer Centaurin und ihren Jungen etc.

Ueber Meister und Entstehungszeit der Malereien wie der Bildnereien fehlt jede urkundliche oder sonst beglaubigte Auskunft. Sie stehen aber mit der architektonischen Anlage in so untrennbarer Verbindung, dass wir ihre Beschaffung nicht später als in der Zeit der Vollendung der Kirche, d. i. in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts annehmen können.

Sie stehen aber auch zu andern Denkmalen der Kunst in so genauer Beziehung, dass wir durch sie auf den Bestand und die Wirksamkeit einer weitverbreiteten und weitentwickelten Schule hingeführt werden, die als »sächsische« eine bevorzugte Stelle in der deutschen Kunstgeschichte einzunehmen hat, von der später des Weitern zu berichten sein wird.

In Bayern, am Fusse der Alpen, im Dorfe Altenstadt, unweit dem Städtchen Schongau, mitten zwischen unansehnlichen Bauernhütten steht gleich einem Märchenbau, aus starken Quadern aufgeführt eine dem H. Michael gewidmete weite und grosse Kirche. Altenstadt ist das ursprüngliche Schongau, und war ein Hauptpunkt der Römerstrasse von Kempten (Campodunum) nach Salzburg (Juvavia) und Tyrol. In den Kämpfen zwischen Welfen und Ghibellinen, die fasst das ganze 11. Jahrhundert hindurch das Land in Kriegszustand hielten, ward die ganze Gegend verwüstet. Alt-Schongau sank zu einem Dorf herab, als Neu-Schongau (1250) gegründet worden und blieb bis auf den heutigen Tag in dieser Erniedrigung; aber

*) S. d. Bildtafel.

sein Dom hat den Zeitstürmen gegenüber Stand gehalten und steht unversehrt zwischen den Wahrzeichen der Verheerung. (S. die Bildtafel.) Die Kirche ist eine dreischiffige gewölbte Pfeilerbasilica ohne Querschiff, mit 3 Absiden an der Ostseite, und 3 Chören die durch starke Mauern von einander geschieden sind. Die aussergewöhnliche Schmucklosigkeit, die sich auf Bogenfriese unter den Gesimsen am Hauptbau wie an den Thürmen, und auf ein Paar Säulen und Pilaster mit entsprechenden Bogen beschränkt, vermag nicht den würdevollen Gesammteindruck des Gebäudes zu schwächen. Die Widerlager, zwischen den Fenstern bezeugen die Ursprünglichkeit des Mittelschiff-Gewölbes; die einfache, im Halbkreis abgeschlossene Fensterform, erhält erst in den Thürmen die Zwei- und Dreitheilung mit Säulchen als Bogenträgern. Das Mittelschiff ist durch 14 Pfeiler mit je 4 starken, ins Kreuz und auf kreuzförmige Plinthen gestellten Halbsäulen von den Seitenschiffen getrennt. Sehr merkwürdig ist der Taufstein, eine massive kelchförmige Schale, in Gestalt einer viermal eingekerbten Blume, daran die Paradiesesflüsse in Masken, die Evangelisten als Halbfiguren, jedoch mit den Köpfen ihrer Symbole in Relief dargestellt sind, wie auch in der obern Abtheilung Johannes der Täufer, Christus im Jordan zwischen 2 Engeln, Maria mit dem Kind und 2 Engeln, und S. Michael, ein offenbar mit dem Kirchenbau gleichzeitiges Werk. Nicht minder wichtig erscheint das Relief im Bogenfelde des Westportals: Hier streitet ein Ritter gegen einen Drachen, der einen Menschen verschlingt, welchem sein Schwert entfallen ist; was beinahe wie eine Anspielung auf die oben genannten Kämpfe der Welfen und Ghibellinen aussieht. Sollte dies der Fall sein, so würden wir Heinrich den Stolzen von Bayern als den Gründer der Kirche von Altenstadt ansehen und als Zeit ihrer Erbauung jene Jahre (1139 ff.) annehmen, in denen es ihm gelungen war, Ruhe, Friede und Sicherheit in seinem Lande herzustellen.

Bevor wir weiter gehen in unsern kunstgeschichtlichen Betrachtungen, wird es sich empfehlen, einen Blick auf die allgemeine Weltlage zu werfen, mit welcher die Kunstentwickelung in enger geistiger Verbindung steht.

Hatten sich Macht und Ansehen der deutschen Krone unter den ersten fränkischen Kaisern gehoben und befestigt, so waren sie auch dagegen unter der beklagenswerthen Regierung des vierten und fünften Heinrich so tief gesunken, dass Papst Gregor VII. mit dem Anspruch, der Statthalter Christi ohne kaiserliche Bestätigung zu sein, ein Weltreich geistlicher Herrschaft gründen konnte (1073.) Der Kampf aber zwischen geistlicher und weltlicher Macht dauerte fort, bis plötzlich ein im Volke erwachter religiöser Gedanke die gegnerischen Kräfte zur Erreichung eines gemeinsamen Zieles vereinigte, zur Befreiung des Heiligen Grabes. Mit dem ersten Kreuzzug 1096 kam die gesammte europäische Christenheit in eine hochgehende Seelen-Bewegung. Die begeisterte, Besitz und Glück, Liebe und Leben aufopfernde Hingebung an eine nicht in wirklichen Verhältnissen begründete, nur in der Vorstellung bedeutsame Unternehmung, musste allem Volk eine höhere Stimmung geben, alles Dichten und Trachten, alles Denken und Thun in idealer Höhe halten.

Mit dem ritterlichen Herrschergeschlecht der Hohenstaufen und unmittelbar durch sie

entfaltet sich die ideale Weltanschauung zu immer reicherer Blütenfülle und Schönheit. Was unter Konrad III., der zu einem zweiten Zug ins Gelobte Land das Kreuz genommen, begonnen worden, sehen wir in erfreulichem Wachsthum unter Friedrich I. Barbarossa (1152—1190.) Wohl war es eine Zeit des Kampfes, aber im Wesentlichen eines Kampfes um geistige Güter, der auf beiden Seiten geistige Kräfte weckte, und in Verbindung mit den Ergebnissen der Kreuzzüge, der Erweiterung der Kenntnisse in Kunst und Wissen, der Verbindung für Verkehr und Handel zu immer höherer und vollkommnerer Entwickelung führte.

Aller Kunst Urquell ist die Religion; mit ihr erhebt sie sich, mit ihr fällt sie herab von der Höhe. Was wir bisher als deutsche Kunst erkannt, war von Anfang an und in steter wenn auch langsamer Entwickelung Ergebniss der Verbreitung des Christenthums, war christlich-mittelalterliche Kunst. Die ganz Europa bewegende religiöse Idee, die allen Lebensäusserungen höhere Ziele steckte, das romantische Ritterthum hervorrief, das Bürgerthum zu Kraft und Ansehn hob, die Sprache zur Dichtung, die Stimme zum Gesang beflügelte und alle Blicke nach oben lenkte, nach dem unsichtbaren Endpunkt aller irdischen Bestrebungen, die selbst dem forschenden Verstand die bis dahin verschlossenen Thore der Mysterien öffnete und der Scholastik die Bahn brach, musste sich vor Allem wirksam erweisen in den mit der Religion aufs innigste verbundnen Schwesterkünsten der Baukunst, Bildnerei und Malerei; und dennoch vollzog sich die Umwandlung sehr langsam und stetig, so dass wir selbst vor dem Uebergang zur Gothik noch einen spätromanischen Styl für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts verzeichnen müssen.

In diesem waren die Formen des Alterthumes fast gänzlich umgewandelt. Mit der Durchführung des Gewölbebaues wurde der bis dahin noch bestehende Widerspruch zwischen der Bogen- und der Horizontal-Architektur gehoben und damit dem der christlichen Baukunst inwohnenden Trieb des Emporstrebens, den wir früher schon, wenn auch in schwachen Andeutungen wahrgenommen, mehr Genüge geleistet. Er bildete die Formen allmählich um, bewirkte neue Gruppierungen und leitete so den Uebergang zu einem neuen Baustyl ein.

Der Kirchenbau erlitt in der Grundanlage eine wesentliche Veränderung nicht, nur dass bei einigen rheinischen Kirchen die Ostseite kleeblattartig abschliesst. Der Chor selbst wird zuweilen durch eine zwischen seine Pfeiler eingezogene Scheidewand (Lettner) von der übrigen Kirche getrennt. Eine eigenthümliche Anlage ist der Bau von Doppelkirchen oder Doppelcapellen, wie sie zuweilen auf Schlössern, auch wohl bei Klöstern vorkommen, zwei dem Gottesdienst geweihte Räume über einander, durch eine weite Oeffnung in der Mitte des Raumes verbunden, so dass die Stimme des Priesters und die Glocke des Ministranten aus einem Raum in den andern dringen konnte.

Beiweitem als die einflussreichste Veränderung beim Kirchenbau muss die fortan fast allgemein (auch über das Mittelschiff) durchgeführte Gewölbconstruction angesehen werden, durch welche die aufwärts strebende Richtung der Mauern und Pfeiler nicht mehr durch die Decke abgeschnitten, sondern — wenigstens scheinbar — in ihr fortgesetzt, der senkrechte Druck aber der Decke durch den im Gewölbe liegenden Seitenschub gemindert wurde. Gewölbe und Pfeiler mussten demnach in sichtbare Beziehung zu einander treten; letztre wurden durch Hohlkehlen und Rundstäbe gegliedert, die ihre Kraft verstärkten und die sich in den Bogen und Gräten des Gewölbes fortsetzten, wenn sie auch am Anfang desselben mit einem Capitälgesims einen Ruhepunkt machten, und die sich in der Folge in scheinbare Säulen-

bündel umsetzten. Als Widerlager gegen den Seitenschub der Gewölbe wurden an der Aussenseite Pilaster nöthig, die dann durch Strebebögen mit Pilastern der Seitenschiffe verbunden wurden, ihre Kraft zu verdoppeln. Die Verzierungslust wächst und entwickelt Phantasie und Schönheitsinn, namentlich an Friesen und Capitälen, am meisten an den Portalen, deren Laibungen sich in drei, vier und mehr Pfeilerabtheilungen stufenweis nach innen verjüngen, in den Winkeln zwischen den Pfeilern Säulen aufnehmen, beide mit Capitälen krönen und nach oben durch ein System von Bogen geschlossen sind, die in Form und Durchmesser als die Fortsetzung der Pfeiler und Säulen angesehen werden können. Zwischen dem Architrav der Thüre und diesem System von Bogen entsteht eine Art Giebelfeld (Tympanon), das der Sculptur zur Verzierung anheim fällt, wie auch zwischen Säulen und Pfeilern häufig auf ihre Mitwirkung gerechnet ist.

Die Gliederungen und Profile halten am meisten die antike Form aufrecht, zuweilen selbst ohne alle Modification. Die Arcadenbogen sind zuweilen ganz einfach rechtwinkelig abgekantet, oder mit ebenso einfachen Vorsprüngen und Ausladungen versehen, selbst wenn schon der Halbkreis in die Spitze übergeführt ist. Die Capitäle gewinnen an Mannichfaltigkeit, ohne indess abzuweichen von dem Bildungsgesetz, durch concave oder convexe Linien, oder durch Verbindung beider aus dem Quadrat der Mauerfläche oder des Capitälaufsatzes in die Säulenrundung überzugehen. Capitälaufsätze und Gesimse sind mit besondrer Beachtung ihrer Bestimmung aus Platten, Hohlkehlen und Rundstäben construiert; Säulenfüsse und Mauersockel haben die attische Basis. Die Fensterlaibung ist entweder eine einfache, oder in Stäbchen, Hohlkehlen und Platten gegliederte Einschrägung. Thier- und Pflanzenreich in Verbindung mit geometrischen Figuren bieten eine unerschöpfliche Quelle für die Ornamentik.

Der herrschende, durch die Kreuzzüge zu immer höhern Flammen angefachte religiöse Enthusiasmus rief überall neue Kirchengebäude hervor, an denen die Kunst in überraschender Fülle, Mannichfaltigkeit und Schönheit sich entwickelte, und die sich nach der geographischen Lage in mehre Hauptgruppen mit besondern Merkmalen vertheilen lassen. In der niedersächsischen Gruppe unterscheiden wir zwei Abtheilungen. Die Basiliken von Braunschweig und östlich davon behalten ziemlich unverändert das Gepräge der vorigen Periode, sind tiefernst, einfach, schmucklos; es fehlen hier zuweilen die Krypten, und das Chor hat einen rechtwinkeligen Abschluss; Beispiele bieten die Kirche der Cistercienser-Abtei Riddagshausen 1144—1250; der Dom von Braunschweig, 1172—94; die Kirche auf dem Marienberg bei Helmstädt 1181; — die zweite, reichere Gruppe (westlich von Braunschweig) mit halbkreisrundem Chorabschluss, und Gewölbträgern an den Pfeilern stellt als Beispiele die Vorhalle des Doms von Goslar nebst der Marktkirche, die Kirchen von Frankenberg; Neuwerk 1178; Gandersheim 1172; Hamersleben 1170; Konradsburg 1200. — In der Gruppe von Thüringen und Obersachsen steht voran die Ruine der Kirche von Memleben; ihr folgen der Dom von Naumburg mit seinen ältern Theilen; die Abteicapelle in Schulpforte; die Schlosscapellen zu Freiburg a. d. U., zu Landsberg und zu Lohra; die Neumarktkirche zu Merseburg; die Kirchen von Pöttnitz bei Dessau, von Kloster Bürglin bei Jena; das Kloster Zschillen bei Wechselburg von 1184; sämmtlich festhaltend an der Basilikenform, einfach im Aeussern mit Ausnahme der kunst- und schmuckreichen Portale, mit feiner Durchbildung architektonischer Gliederungen und Ornamente im Innern. — Im Gegensatz damit begnügte man sich in der Mark Brandenburg und den Ostseeprovinzen, wo man auf den Backsteinbau angewiesen war, mit einfachen Construc-

tionen und Formen, wusste aber denselben Eigenthümlichkeit, Festigkeit und Dauer zu verleihen. Beispiele sind u. a. die Klosterkirche zu Jerichow 1147—52; der Dom zu Brandenburg 1105—79; die Nicolaikirche daselbst; die Klosterkirche von Lehnin und Ahrendsee 1180; St. Stephan in Angermünde 1190; die Marienkirche zu Salzwedel, die Pfarrkirche zu Seehausen; die Nicolai- und die Marienkirche in Gardelegen; sodann in Pommern die Marienkirche zu Bergen auf der Insel Rügen 1193; von Altenkirchen auf der Insel Wittow; die Klosterkirche zu Kolbatz; der Dom von Cammin; die Klosterkirche zu Eldena.

In Hessen und Westfalen sind an dieser Stelle die Kirchen von Fritzlar und von Ilbenstadt in der Wetterau zu nennen; von ganz besondrer Bedeutung sind die kirchlichen Baudenkmale am Niederrhein, die sich durch eine seltne Fülle, Frische und Reinheit des eigenthümlichen Kunst- und Schönheitsinnes auszeichnen. Ausser der bereits besprochenen Abteikirche Laach, ist die Doppelkirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn und der Chor des Münsters in Bonn anzuführen; fernere Beispiele liefern S. Castor in Coblenz 1157—1208; die Kirchen von Boppard, Sinzig, Baccharach und Heimershausen; in Cöln S. Maria auf dem Capitol, S. Aposteln, S. Gereon (der hohe Chor); S. Mauritius; in Trier S. Matthias. In Süddeutschland ist die Kirche von Moosburg; von Heilsbronn; der Dom von Bamberg anzuführen und gleich einer Ausnahme das Schottenkloster zu Regensburg. In Oesterreich sind zu nennen die Westseite der St. Stephanskirche, die Kirche von Wiener Neustadt, die Kathedrale von Seckau und vor allen jene von Gurk mit der hundertsäuligen Krypta, das merkwürdigste Baudenkmal der Zeit. Wenden wir uns von da nach dem westlichen Deutschland, so begegnen wir der Klosterkirche von Petershausen bei Constanz 1162, dem Dom von Basel, der Kirche von Gebwiller, von Hagenau im Elsass 1169; auch gehören hieher die ältern Theile der Münster von Strassburg und von Freiburg.

In den meisten Fällen standen die Kirchen in baulichem Zusammenhang mit Klöstern und Abteien, für deren Herstellung und Ausschmückung durch die Kunst diese um so lieber sorgten, als sie häufig von ihren eignen Insassen, Mönchen und Aebten, ausgeübt wurde. Gewöhnlich an einer der Langseiten der Kirchen befand sich der Begräbnissplatz, der allmählich zum Garten geworden, mit einem Brunnen in der Mitte, umgeben von nach innen offenen Arcaden, dem Kreuzgang, der zu Prozessionen bestimmt, den Klosterbewohnern auch als Spaziergang oder Ruheplatz diente. An den andern drei, an die Kirche nicht anstossenden Seiten lagen der Capitelsaal, bestimmt für die Versammlungen des Ordens für Berathungen, Beschlussfassungen etc; das Refectorium, (der Speisesaal) Küche, Keller, Apotheke, Handwerkstätten u. dgl. Das schönste und zugleich vollkommen erhaltenste Beispiel einer solchen Anlage bietet das Kloster Maulbronn in Schwaben. Ausserdem finden wir sehr schöne Kreuzgänge aus der Zeit bei S. Michael in Hildesheim, am Dome von Aschaffenburg, am Münster zu Zürich, bei S. Alban in Basel, bei Steingaden in Bayern etc.

Das Ritterthum, die vorzugweis poetische Aeusserung der Wirklichkeit, blieb nicht zurück in der Pflege der Kunst. Burgen und Schlösser wurden häufig mit architektonischer Pracht gebaut, deren Spuren selbst noch in den Trümmern wahrzunehmen, und auch in unsern Tagen Anhaltpunkte für Wiedererbauung geworden sind. Ich erinnere nur an die Wartburg in Thüringen, an die Burg in Nürnberg, an die Schlösser von Freiburg a. d. U., Landsberg, Münzenberg in der Wetterau etc. vornehmlich an das leider zerstörte Schloss des Kaisers Barbarossa zu Gelnhausen.

Lassen Sie uns einige dieser Baudenkmale als Belege für die allgemeine Kennzeichnung des Styls näher betrachten! Von den Doppelcapellen auf Burgen und in Schlössern ist eine der interessantesten diejenige auf Schloss Landsberg, unweit Halle, zwischen Saale und Mulde. Gegründet von dem Markgrafen Theoderich, dem Sohne Conrads von Wettin, des Stammvaters vom sächsischen Fürstenhause, war das hochgelegene Schloss abwechselnd Wohnsitz der Mitglieder desselben, bis es nach mannichfachen Schicksalen im dreissigjährigen Kriege zerstört wurde. Aus dem Trümmerhaufen ragt fast unversehrt die Capelle empor, deren Einrichtung sie zu einer s. g. Doppelcapelle gemacht hat. 4 durch Rundbogen mit einander verbundene freie und 2 Wand-Pfeiler mit zwischenstehenden Säulen theilen das Innere (in beiden Stockwerken) in 3 gleichhohe Schiffe.*) Das Ganze ist mit Ausnahme des mittleren, offen gehaltenen Raumes zwischen den Pfeilern mit Kreuzgewölben überdeckt, die sich am Westende dem Spitzbogen nähern. Das Ostende schliesst mit 3 halbkreisrunden Absiden in jedem Stockwerk ab, von denen die mittelste etwas erhöhte wohl zum Altardienst bestimmt war, an welchem die in beiden Räumen Versammelten durch die mit einem Gitter eingefasste Oeffnung in der Mitte theilnehmen konnten; zum Sitzen diente die rings um die Wände geführte steinerne Bank. Unverkennbar ist eine reiche Ausschmückung beabsichtigt, wie sie sich für ein fürstliches Schloss schickt. Nicht nur sind die Ecken der Pfeiler in beiden Geschossen überall mit Viertelsäulen abgefasst und an den Chornischen ihre Winkel mit Säulen ausgesetzt, sondern Gesimse und Sockel sind auch auf das zierlichste profiliert und im obern Stockwerk sogar einige Capitäl-Aufsätze (S. die Bildtafel) mit Blattverzierungen bedeckt. Der Capitälform liegt wohl der abgerundete Würfel zu Grunde, wird aber durch die Blatt- und Palmettenornamente verhüllt.

An der Nordseite, über dem — jetzt vermauerten — Eingang ist ein (jetzt gänzlich verwittertes) Relief angebracht, Christus von Engeln und Heiligen umgeben. An den Thürpfeilern bemerkt man die Spuren von 2 Rittergestalten auf consolenartigen Vorsprüngen.

Der Styl in welchem das Ganze ausgeführt ist, weist mit Bestimmtheit auf das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts hin.

In nächster Linie stehen wohl die rheinischen Baudenkmale unter denen, die unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, und ihre Geschichte ist nicht weniger beachtenswerth, als ihr architektonisches Gepräge. Unterhalb Bonn am linken Ufer des Rheins, im Dorfe Schwarzrheindorf steht eine Kirche, die nach Art der Doppelcapellen, zwei unter sich verbundene Kirchen in zwei Stockwerken über einander enthält. Erbaut und 1151 in Gegenwart vieler geistlicher Würdenträger und selbst des Kaisers Konrad eingeweiht, zu gleicher Zeit als Erbbegräbniss bestimmt, ist diese Kirche von dem Erzbischof von Cöln, Arnold von Wied, dessen Familie im Besitz des Dorfes war. Gewidmet war die untere Kirche den HH. P. Clemens, Lorenz, Stephan, Petrus und Paulus; die obere der h. Jungfrau nebst dem Johannes Ev. Nach Arnolds Tode 1156 sorgte seine Schwester Hedwig, Aebtissin von Hessen, für die treue Vollendung, Erweiterung und Bereicherung der Kirche, und fügte ein Kloster hinzu. Nachdem in spätern Zeiten die Kirche viel verloren und gelitten, sogar als Heumagazin und Pferdestall benutzt worden, ist sie in unsern Tagen wieder zu Ehren gekommen.

Der äussere Anblick (S. d. Bildtafel) zeigt uns 3 engverbundene und dennoch sehr verschiedenartige Massen. Die untere Abtheilung, die nach oben mit einer fast ringsum laufenden

*) S. die Bildtafel.

offenen Arcadengalerie mit Zwergsäulen und einem Dach abschliesst, ist in hohem Grade einfach, schmucklos, massenhaft; die zweite, obere, mit der Hälfte ihrer Umfassungsmauern von der Bekrönung der untern umschlossen, gewinnt durch Lessinen und Bogenfries ein leichteres Ansehn; die dritte ist ein viereckiger Thurm mit zugespitztem Pyramidaldach, der aus der Kreuzung aufsteigt und dessen schwere Mauermassen durch Lessinen, Mauerblenden, Bogenfriese und Kuppelfenster ein leichteres Aussehn zu gewinnen suchen. Der Charakter einer Doppelkirche spricht sich ziemlich deutlich aus; die untere Abtheilung vertritt die Stelle einer Krypta, dieser bei romanischen Kirchenbauten eigentlich unerlässlichen Anlage. Der einfachen nur durch die Galerie belebten Aussenseite entspricht das schmucklose Innere, nur dass die Unterkirche ausgemalt ist.*)

Cöln, als reichste Handelstadt, hat sich den Ruhm nicht streitig machen lassen, nicht nur die meisten, sondern auch die schönsten Kirchen zu besitzen. Unter diesen nimmt S. Maria auf dem Capitol eine der ersten Stellen ein. Der Hauptbau ist wohl der i. J. 1049 eingeweihte; aber eine nicht unwesentlich veränderte Gestalt erhielt er — wie es scheint — zugleich mit der Einziehung der Gewölbe des Mittelschiffs und dem Bau des obern Stockwerks vom Chor in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Eigenthümlich und grossartig ist die Anlage, (S. den Grundriss auf der Bildtafel.) Der halbkreisrunde Abschluss des Ostchors in der ganzen Breite der Kirche, dazu der gleiche Abschluss des dreischiffigen Querschiffs in Norden und Süden, mit verlängerten Schenkeln, wodurch eine ganz neue, mächtige, kleeblattartige Kreuzform entsteht, hat in deutschen Kirchen keinen Vorgang. Nur der Grundplan des kaiserlich römischen Palastes zu Trier aus der Zeit Constantins zeigt die überraschende Verwandtschaft mit ihr, was vielleicht auf den Umstand zurückzuführen ist, dass die Marienkirche in Cöln auf der Stelle des Capitols der austrasischen Könige aufgeführt worden ist. Neu und von grosser Wirkung ist ferner die Anlage des Chorumgangs als einer Verlängerung der Seitenschiffe und der Verlegung des Altars von der Umfassungsmauer nach dem Mittelraum der Absis. Die offenen, im Hauptchor erst im 14. Jahrhundert durch halbe Zwischenwände geschlossenen Arcaden, die Loggien und Emporen darüber geben der Kirche ein reiches, malerisches Aussehn mit vielen Durchsichten und schattigen oder halbdunkeln Tiefen; die Kuppeln aber und Wölbungen der Chöre und der Kreuzung einen Zug von Schönheit und Erhabenheit, der den Zeiten der vollendeten Kunst und ihren grössten Meistern zur Ehre gereichen würde.

Zum ersten Male treten an dieser Kirche, an dem Aeussern der Ostseite, die die Gewölbe stützenden, das malerische Aussehn verstärkenden Strebebogen, wenn auch ganz schmucklos auf, die bald danach in der gothischen Architektur eine so glänzende Ausbildung erfahren haben; im Innern aber im obern Geschoss die schlanken gekuppelten Säulen mit den wunderlich verzierten Kelchcapitälen, die gleichfalls den Fortschritt zu einem neuen Styl bezeichnen. — Sehr merkwürdig ist die Krypta, die mit Lang- und Kreuzschiffen fast ganz unter der Breite des obern Langschiffs liegt und mit dem grössten Theil ihrer Umfassungsmauer über der Erde steht. Neu auch ist darin die Richtung der Altarnischen parallel mit der Umfassungsmauer, wie die kreuzförmige Stellung der Halbsäulen an den Pfeilern unter den Gewölben der Kreuzflügel. Aus dem 12. Jahrhundert rühren die hochgelegenen offenen Arcaden an der Nord- und Südseite der Kreuzarme her (S. d. e. der Bildtafel) zu denen man von der

*) Durchzeichnungen nach diesen Bildern werden im Berliner Kupferstichcabinet aufbewahrt.

Strasse zu den Kirchthüren aufsteigt. — Der an der Westseite gelegene Kreuzgang ist eine der schönsten derartigen Bauanlagen. — Derselben Zeit (12. Jahrh.) scheinen auch die aus Eichenholz geschnitzten Thürflügel am nördlichen Eingang anzugehören.

Eine zweite nicht minder bedeutsame cölnische Kirche, die mit einem grossen Theil aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. stammt, ist die S. Gereonskirche, eine eigenthümliche Zusammensetzung von einer Rotunde und einem zu einem Lang- und Querschiff erweitertem Chor. Die Rotunde war der ältere Theil, wurde aber durch eine Erneuerung im 13. Jahrh. der jüngste. Sie war eine Rundkirche mit Capellennischen, die bereits im 11. Jahrh. vom Erzbischof Anno im Osten durchbrochen mit einer Art Langschiff und einer sehr erhöhten Chornische nebst Krypta und 2 Thürmen versehen, und 1069 eingeweiht worden. Eine mit der Auffindung des Leichnams vom H. Gereon zusammenhängende Vergrösserung des Annoschen Baues fand unter dem Erzbischof Arnold 1151—1156 statt, die wir am Ostende der Kirche (S. die Bildtafel) erkennen, wie der Bau des 13. Jahrh. 1212—1227 an der Westseite, und zwischen beiden die Reste des Annoschen Baues.

Was nun den östlichen Theil der Kirche betrifft, so unterscheiden wir einen untern und einen obern, einen frühern und einen spätern Bau. Die Krypta ist der Unterbau des Langschiffs und des (östlichen) Chors: die kurzen, dicken Säulen unter dem Langschiff, auch die Capellen der Kreuzarme, gehören dem Bau Annos an; der weiter östlich gelegene, beträchtlich erhöhte Theil mit seinen schlanken Säulen, verzierten Würfelcapitälen und Basen mit Eckdeckblättern ist Arnolds Schöpfung. Derselbe Unterschied ist auch an der Aussenseite wahrzunehmen, wo sich in schmalen und hohen Bogen, in gestreckten Säulen und Lessinen das Prinzip des Emporstrebens auf mannichfache Weise kund gibt. Im Innern unterscheidet der Oberbau Arnolds von den frühern sich zunächst dadurch, das er um noch 6 Stufen höher geführt ist. Der Unterbau der Thürme dient als Querschiff und hat Chornischen an der Ostseite. In der Hauptchornische ist eine doppelte Arcadenstellung über einander angeordnet, wodurch die grosse Wandfläche wirkungsvoll belebt ist. Das um 25 Stufen über dem Eingang gelegene hohe Chor gibt der Kirche eine ganz eigenthümliche, feierliche Stimmung.

Die höhere Baukunst hatte sich bisher fast nur im Dienst der Kirche thätig erwiesen; noch gab es weder künstlerisch hervorragende Rath- oder Wohnhäuser in den Städten, glänzend ausgestattete Fürstenschlösser und Ritterburgen waren Seltenheiten, und noch hatte von den grossen deutschen Kaisern nach dem grossen Karl keiner daran gedacht, eine andere Wohnstätte kunstreich auszuschmücken, als die nach dem Leben zu beziehen ist. Der erste unter ihnen, der es unternommen, einen Palast sich zu erbauen, war der Hohenstaufe Friedrich Barbarossa und die Trümmer, die uns die zerstörende Zeit von demselben übrig gelassen, thun es unbezweifelt dar, das es ein Prachtbau gewesen, der den Bann gebrochen, der bis dahin über der nichtkirchlichen Baukunst gewaltet.

Erhalten ist das aus starken Sandsteinquadern aufgeführte Gemäuer, an welchem noch die Spuren einer Freitreppe wahrzunehmen sind,*) dessgleichen die Fensteröffnungen und der

*) S. die Bildtafel.

Eingang zum ersten Stockwerk. Die Eintheilung der Façade mit 2 dreifachen Fensteröffnungen auf einer, mit einer fünffachen auf der andern Seite lässt auf die innere Eintheilung der Räume schliessen. Die Mauern sind 5' dick; die Säulen stehen paarweis auf der Mauerstärke. In Umrissen ist die Façade (nach den Ergänzungen des Arch. Gladbach) auf der Bildtafel vervollständigt. Die Verzierungen an dem Eingang, an den Säulencapitälen und in dem durchlaufenden Gesims, sind sowie Verhältnisse und Profile Zeugnisse einer der antiken Kunst mit Feingefühl nacheifernden Architektur in Construction wie in Ornamentik.

Die Eingangshalle ist von 6 mit starken Rippen versehenen Kreuzgewölben gedeckt, die von 2 dicken Säulen in Verbindung mit den gegenüber angebrachten Wandpfeilern getragen werden, und über denen die Trümmer der zweischiffigen Schlosscapelle liegen.

Ungefähr 43 F. hinter und gegenüber der Façade des Palastes stehen die Ueberreste der zweiten Längenmauer (9½' dick) mit einem Kamin, nebst 2 halbkreisrunden weiten Fensteröffnungen Der Kamin ist von 2 Säulen eingefasst, die auf stark vortretenden Consolen ruhen. Die Wandflächen unter den Fenstern sind mit geometrischen Ornamenten in Relief bedeckt; auch die Säulen, sowie eine der Fenstereinrahmungen ähnlicher Weise im Zickzack verziert.

Die Stadt Gelnhausen ist 1170 von Barbarossa gegründet. Ungefähr gleichzeitig wird sein Schlossbau sein; eine Vermuthung, die eine Bestätigung erhält durch die Burg von Münzenberg in der Wetterau, deren Ueberreste so genau mit denen von Gelnhausen übereinstimmen, dass man sich geradezu an denselben Baumeister verwiesen sieht, und deren Gründung mit grösster Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1170 bis 1175 fällt.

Einen gleichen Aufschwung wie die Baukunst, wenn nicht einen verhältnissmässig höhern nahm die Bildnerei. Hatte sie bereits in der Ornamentik Schönes und Schönstes geleistet, so ging sie nun auch zu bedeutungsvolleren Aufgaben fort. Schon in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt sind wir ihr auf ihrem aufsteigenden Wege begegnet. Der sächsischen Schule, wie sie von Bamberg angeregt worden, war die Arbeit und der Ruhm vorbehalten, höhere Ziele zu erkennen und zu erreichen. Das in Niedersachsen begonnene Werk wurde in Obersachsen weiter gefördert. Im Jahr 1184 hatte Graf Dedo aus dem Hause Weddin das Kloster Zschillen und die Kirche zu Wechselburg an der Freiberger Mulde gegründet. Ohne Zweifel gleichzeitig ist die steinerne Kanzel der Kirche mit ihren merkwürdigen Reliefs an der Brüstung.*) Ein solider Unterbau, von Arcaden unterbrochen, an der Vorderseite durch 2 Säulen verstärkt die ein stark vortretendes Gesims stützen, trägt die Kanzel. Sie hat durch Abkanten der vordern Ecken zwei schmale Flächen gewonnen, so dass sie 5 Seiten eines Achtecks zeigt, welche die bildende Kunst in ihrer Weise sinnreich und der Stelle entsprechend ausgeschmückt. Aller christlichen Rede Mittelpunkt ist der Segen spendende Heiland und sein Evangelium. Er nimmt die vordere Fläche, den Mittelpunkt der Kanzel ein, umgeben von den Sinnbildern der Evangelisten. Auf den schmalen Seitenflächen stehen zu seiner Rechten Maria, zur Linken der Täufer Johannes, beide als Zeugen seiner göttlichen Sendung, sie mit einer Schlange, er mit einem Menschen unter den Füssen, bei welchem wir uns wohl auf Juden- und Heidenthum, wie bei der Schlange auf Sünde und Tod, als auf überwundene Mächte hinge-

*) S. die Bildtafel.

wiesen denken können. Allerdings stehen Altes und Neues Testament sich nicht feindlich gegenüber; dieses ist von jenem die Erfüllung: der Opfertod Christi, wie die Erlösung der Menschheit durch denselben sind vorgebildet in den Vorgängen des alten Bundes, der Aufopferung Isaaks und in der Errichtung der ehernen Schlange, beide an den Seitenfeldern dargestellt.*) Aber auch an den Unterschied im religiösen Opfer soll von der Kanzel aus die Gemeinde erinnert werden, und im Bilde sieht sie, dass nur der Dank des demüthig frommen Abel Gott angenehm war, nicht das Geschenk des hochmüthigen Cain. Was an den Sculpturen, von denen die Vorderseite in stark vortretendem Relief ausgeführt ist, zuerst in die Augen fällt, ist der grelle Gegensatz zwischen der klaren Einsicht in die Anlage und Form der Gewänder und einer völligen Unkenntniss der Körpertheile und Verhältnisse; ebenso zwischen einer an die Schönheit der Antike streifenden, zum Theil durch sprechenden Ausdruck belebten Gesichtsbildung neben ganz unförmlichen Händen und Füssen. Noch war man in der Kunstentwickelung über den Standpunkt nicht weit hinaus, wo die Gedanken vornehmlich auf die Auffassung und möglichst verständliche Darstellung des Gegenstandes gerichtet sind.

Wie die Kanzel als erstes und vielleicht einziges Beispiel ihrer Art in Deutschland dasteht, so ist auch der Hochaltar**) in derselben Kirche der erste der Art in Deutschland, wonicht im Abendland überhaupt, da man bis ins 13. Jahrh. und selbst noch später nur Triptychen von mässiger Grösse auf den Altartisch stellte. Der Wechselburger Hochaltar ist ganz von Stein und schliesst die Absis der Kirche an der Basis ihres Halbkreises ab, so dass ein Umgang um den Altartisch mit 2 offenen Arcaden gewonnen ist. Das Ganze besteht aus 3 in einander übergreifenden Stockwerken. Wie der mittlere Bogen der untern Abtheilung mit seiner rechtwinkeligen Einfassung in die nächsthöhern einschneidet, so tritt diese mit einem kleeblattartigen breiten Giebel in die oberste ein, welche das Postament für die bildnerische Darstellung bildet, die das Werk nach oben schliesst.

Die Neuheit der Unternehmung mag den sichtbaren Mangel an architektonischem Organismus entschuldigen. Dem dreitheiligen obern Bogen fehlt die Basis; die innern Nischen der mittlern Abtheilunng müssen sich mit je einer Säule begnügen; die Einfassung des untern Bogens trifft nicht in die Bogenwinkel auf und — was am meisten befremdet — in den Seitenarcaden musste der Flachbogen aushelfen. An alledem sieht man den im Formensinn der Zeit erwachten Widerstreit zwischen der überlieferten Ruhe der Horizontale und der emporstrebenden Verticale, die ihr letztes Ziel in der Gothik fand. In den Säulen freilich, in den Profilen der Gesimse und Einfassungen ist der romanische Charakter noch festgehalten, ja im Ornament der Capitäle und Bogen ist sogar eine Wiederaufnahme antiker Kunstformen unverkennbar.

Ueber die Conception der bildnerischen Ausschmückung würde nur das vollständige Werk Aufschluss geben können; die Bildnereien aber der beiden auf der Bildtafel mit Vorhängen bedeckten Räume sind verloren. Die alttestamentlichen Heiligen in den mittlern Nischen, Daniel und David, Jesaias und Salomo lassen vermuthen, dass sie eine heilige Jungfrau mit dem Christuskind, als das verkündete Fleisch gewordene Wort umstanden haben, dessen Tod am Kreuze das vorhandene Werk krönt, und das beim Abendmahl (im Altarraum) in symbolischer Weise voraus verkündet und als Opferfeier eingesetzt wird.

*) S. d. Bildtafel.
**) S. d. Bildtafel.

Die heiligen Gestalten des alten Bundes zeigen einen kaum erwarteten, ansehnlichen Fortschritt der sächsischen Schule: Schönheit und Ebenmaass der Gestalt, richtige Verhältnisse und Körperformen, freie und edle Bewegung, ausdruckvolle Köpfe, Mannichfaltigkeit der Gewandung und richtiges Verständniss des Faltenwurfs, sehr sorgfältige Ausführung.

Bedeutender indess ist die das Ganze in der Höhe abschliessende offenbar des leichtern Gewichts wegen aus Holz geschnitzte Gruppe. In ihr zieht vor Allen der Gekreuzigte Augen und Herz auf sich, indem man nicht Leiden und Tod, sondern freiwillige Hingebung und Liebe ausgedrückt fühlt. Selbst die Engel, wenn sie auch die Wehmuth nicht ganz verleugnen, sind doch nur da, das Kreuz zu halten; über Christus erscheint Gott Vater mit der heiligen Taube im Arm: das Kreuz trägt der dreieinige Gott!

Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen die ersten Zeugen des Lebens und Todes vom Heiland, Maria und Johannes der Täufer, und zwar in der schon bei der Kanzel angegebenen, hier etwas veränderten Nebenbedeutung: Maria mit einer gekrönten weiblichen Gestalt, der babylonischen Verführerin, dem überwundenen Heidenthum unter ihren Füssen, Johannes über dem Hohenpriester, der das gefallene Judenthum, das Ende des Alten Bundes bezeichnet. Der bärtige Mann, der am Fusse des Kreuzes am Boden liegt, ist Joseph von Arimathia, der im heiligen Graal das Blut Christi sammelt und damit an die Gründung der christlichen Kirche erinnert.

Dass wir es hier mit einer der sächsischen Schule eigens angehörenden Gruppierung zu thun haben, hätten wir bereits in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und im dortigen Dom wahrnehmen können, wo sie in einer etwas frühern Zeit entstanden, doch die gleichen Motive hat. Ebenfalls, wenn auch nur um weniges älter, als die Wechselburger, eine etwa um 1200 beschaffte Arbeit, ist jener überlebensgrosse, vielleicht von demselben Künstler aus Holz geschnitzte und bunt bemalte Crucifixus mit Maria und Johannes, der aus der Marienkirche in Freiburg in die Sammlung des sächsischen Alterthum-Vereines in Dresden gekommen. Alle Haltungen und Bewegungen der Gestalten sind dieselben, in den Gewändern dieselben Motive, im Ausdruck der Gefühle dieselben Mittel; aber Maria tritt auf eine Schlange, gewissermassen zur sinnbildlichen Bezeichnung des gekrönten Weibes unter ihren Füssen in Wechselburg; Johannes auf ein Unthier an der Stelle des Hohenpriesters, um das hartnäckige und verworfene Judenthum nach der Erscheinung Christi darzustellen, so dass der Ideenkreis derselbe ist.

Wie die gleichzeitige und gleichörtliche Baukunst zeigt sich die Bildnerei in Zusammenhang mit der Antike, und noch ist in den mit vielem Geschmack angeordneten Gewändern der altrömische Styl mit leicht an den Körper sich legenden oder leicht herabgleitenden Falten vorherrschend. In den Köpfen und Körpertheilen ist ein ernstes Naturstudium und das Bestreben das Ideal zu individualisieren unverkennbar.

Edle und gesunde Kunstkräfte waren in Bewegung gebracht; rasch und zu überraschender Vervollkommnung erfolgte ihre Entwickelung in der Goldenen Pforte zu Freiberg i. E. Ziemlich unklar waren noch in der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts die Vorstellungen von altdeutscher Kunst. So festgewurzelt war ihre Geringschätzung in der herrschenden Ansicht, und so sehr hatte man sich durch die magern Gestalten des 15. Jahrhunderts vornehmlich der fränkischen Schule und durch ihre eckigen Bewegungen und Gewandfalten, durch ihre stark ausgeprägten, gemeiner Natur nachgeformten knorrigen Züge und Gliedmassen bestimmen lassen, diese Art Naturalismus mit dem Begriff der Kunst unsrer Väter für gleichbedeutend zu nehmen,

dass man für jede Abweichung davon und für jedes Werk einer idealen Richtung den Urheber im Ausland, namentlich in Italien suchte. Das haben denn auch die Sculpturen der Goldenen Pforte zu Freiberg erfahren müssen, deren Meister man in Italien aufsuchen zu müssen glaubte, ohne zu beachten, dass die besten der dortigen gleichzeitigen Werke noch ziemlich tief unter den Heiligen von Wechselburg und Freiberg stehen. Allmählich sind die irrigen Ansichten von altdeutscher Kunst vor besserer Einsicht gewichen und wir sehen in unseren Bildtafeln die Nachbildung eines in allen Beziehungen ächtdeutschen Kunstwerks.

Die Goldene Pforte ist der Ueberrest eines Kirchenbaues, den eine Feuersbrunst 1484 zerstörte und der, in den Neubau verwendet, in eine mit dem Kreuzgang verbundene Vorhalle führt. Die ältere Kirche war wahrscheinlich zugleich mit der Stadt in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts von Otto dem Reichen aus dem Hause Wettin gegründet und mit ihr die schmuckreiche Pforte, deren Erbauung nicht wohl später als um 1200 angenommen werden kann.

Betrachten wir zuerst ihre architektonische Composition! Aus je 9 rechtwinkelig geformten, nach innen enger zusammentretenden Gliedern bildet sich die Laibung, an welcher 5 Säulen mit 4 Pfeilern abwechseln, deren Kanten und Nischen ausgehöhlt sind. Ueber dem ebenmässig in rechtwinkeligen Absätzen geformten Gesims setzen sich Säulen und Nischen als Rundstäbe und Hohlkehlen mit Sculpturen in Bogen fort, alles fein in Zeichnung, massvoll in Ordnung der Ornamentik, die ein fast altgriechisches Gepräge haben.

In den Sculpturen erkennen wir eine dem kirchlichen Ideenkreis entnommene grossartig durchgeführte Conception christlicher Kunst. Als Hauptgedanke und Ausgangspunkt ist Maria auf dem Thron, das segnende Christuskind auf ihrem Schoosse haltend anzusehen (S. d. Bildtafel). Die Zeichen der Herrschaft im Himmel halten Engel in Bereitschaft, die Macht auf Erden ist mit dem Globus in seine Hand gegeben und wird ehrfurchtsvoll von den Königen anerkannt; der Engel der Verkündigung steht als bestätigender Zeuge neben dem Thron, zu welchem er sie geleitet; Joseph lauscht auf seine aufklärenden Worte. — Aber Zeugen für die Bedeutung des heiligen Kindes bietet die Heilige Schrift noch in grösserer Zahl — sie stehen zu beiden Seiten des Eingangs in der Laibung. Wir sind ihnen auch schon begegnet in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, wo Beischriften sie kenntlich machen. Danach haben wir an der rechten Seite (S. d. Bildtafel 2) in der weiblichen Figur (3) neben David, (der ähnlich auch am Hochaltar in Wechselburg zu sehen war) die Ecclesia des Hohen Liedes, wie gegenüber an der linken Seite (S. d. Bildtafel 3) die Königin von Saba neben Salomo zu erkennen. Die vorderste Figur rechts (Fig. 4) mit der Amphora und dem Oelzweig ist Noah, die letzte aber (Fig. 1) Nahum der Prophet, über bergigen Boden schreitend, wie in Halberstadt, mit Anspielung auf eine Bibelstelle (Nahum 2, 1.) „Siehe auf den Bergen kommen Füsse eines guten Boten, der da Frieden predigt.“ Fig. 1 auf Taf. 3 ist (gleich der Halberstädter) Daniel, die letzte (Fig. 4) Johannes der Täufer. — Sie Alle haben — mehr oder minder — deutlich auf die Zukunft des Herrn hingewiesen, der in die Welt gesendet worden, um die Menschheit zu erlösen vom Uebel, von den Folgen von Sünde und Tod, (die wir in den Schlangen, Löwen und Fratzen auf dem Gesims der Laibung versinnbildlicht sehen.) Die Folgen der Erlösung, Auferstehung und Seligkeit, sind in den Sculpturen der Portalbogen vorgestellt: im äussern Ring die Erweckung der Todten; im zweiten und dritten Ring ist der Himmel aufgethan, von seinen Heiligen erfüllt; im dritten sitzt Abraham und nimmt die zur Seligkeit Berufenen in

seinen Schooss auf. Im innersten Ring thront Christus, das Evangelium in der Linken und in der Rechten die Verheissung desselben, die Krone des ewigen Lebens.

Was diesem Werke seine hohe Bedeutung für die Kunstgeschichte giebt, ist die künstlerische Auffassung und Ausführung, die uns die deutsche Bildnerei um die Zeit vom Anfang des 13. Jahrh. von einer Tiefe der Innerlichkeit und zugleich auf einer Höhe der Durchbildung zeigt, wie gleichzeitig die Kunst keines andern Landes sie erreicht, und wie sie — bei Voraussetzung glücklicher äusserer Verhältnisse — eine Zukunft erfreulichster Entwickelung und hoher Vollendung in sich trug. Nicht allein die Mannichfaltigkeit und Schönheit der Motive überrascht, sondern vornehmlich der Verstand und die unerschöpfliche Phantasie, die keine leere Stelle duldet und doch nirgend willkürlich verfährt und überall Form und Bewegung des Körpers beachtet. Die edle Einfachheit und Reinheit des Styls, der leichte Fluss der Falten und ihre weichen Brüche erinnern lebhaft selbst an den Geist in den Werken antiker Sculptur.

Die Pforte war an einzelnen Stellen vergoldet und bemalt. Mit der Farbe und dem Gold ist auch vielfach die obere Kruste der Sculpturen abgefallen und die Form dadurch beschädigt.

Nicht nur in der Natur, auch auf dem Boden der Kunst stehen zuweilen schroffe Gegensätze neben einander. Während in Ober- und Niedersachsen noch mehr als eine Kirche treffliche Beispiele des zur Schönheit und Grösse entwickelten Styls zeigen, ist — wenigstens vorläufig — in Bamberg die dort früher so erfreulich entfaltete Kunst theils erlahmt, theils auf Abwege gekommen.

Noch tiefer stehen die gleichzeitigen Bildnereien im südlichen Deutschland, und nur das Altar-Antependium in Komburg in Schwaben — ein Christus in der Gloria von den Aposteln umgeben — macht mit seinem zwar noch fühlbaren aber doch überwundenen Byzantinismus eine Ausnahme. — Ganz isoliert aber steht das Portal am Schottenkloster zu Regensburg, die merkwürdigste Stelle an dieser (nach einem Brandunglück) um 1200 neu aufgebauten, dem h. Jacobus gewidmeten Kirche. (S. die Bildtafel.) Ueber Säulen und Pfeilern der Laibung sind eine grosse Anzahl Bogen geschlagen, stärkere und schwächere, durch Hohlkehlen geschiedene Rundstäbe. Die Säulen mit korinthisierenden Capitälen und attischen Basen sind mit Blattwerk überdeckt; von den Pfeilern sind es nur die beiden innersten mit ihren Bogen; die andern haben an den Ecken Hohlkehlen mit dünnen Rundstäben und menschliche Figuren am obern wie am untern Ende. Ueber Pfeiler und Säulen zieht sich ein verkropftes Gesims hin. Zur Thür steigt man auf 5 Stufen auf; aber die Säulen und Pfeiler stehen auf horizontaler Fläche. Reich und sinnreich verziert ist die umgebende Wand; aber ihre Räthsel sind nur zum kleinsten Theil aufgelöst. Die ganze Wand, 2 grosse Mauerblenden rechts und links vom Portal, darüber 2 Reihen kleiner Blendgalerien, mit Säulen und Säulchen eingerahmt, mit 2 grossen Pfeilern und einem Hauptgesims abegeschlossen, ist zum Tummelplatz bildnerischer Phantasien gemacht. Im Thürsturz erkennen wir die Halbfigur Christi zwischen Moses und Elias, in Anspielung auf seine Verklärung, die die Kirche hinter ihm zum Himmelreich werden lässt. Scheint es doch fasst, als wäre der Herr des Himmels mit den Aposteln aus

dem Innern in eine offne Loggia über dem Portal getreten, um der Welt zuzurufen: „Kommt her zu mir Alle!“ Auf den Consolen zu beiden Seiten sitzen S. Benedict, der Stifter des Ordens und S. Marianus, der Gründer des Klosters, denen die Kirche gewidmet ist.

Dass die Reliefs in den beiden grossen Mauerblenden Kampf und Sieg des Christenthums darstellen, ist so wenig anzuzweifeln, als die Bezeichnung der weiblichen Figur links mit dem Kind im Schoosse (an welcher der Kopf abgebrochen) als Maria mit dem Jesuskind, und der verschiedenen Bestien als der Sinnbilder von Sünden und vom Tod, von Heidenthum und Judenthum. Die übrigen Figuren haben noch keine befriedigende Erklärung gefunden.

Hielt auch die Malerei nicht gleichen Schritt mit der Bildnerei, so blieb sie doch nicht gar zu weit zurück, wie wir bereits an den Wandgemälden in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt gesehen, bei denen wir sogar eine unmittelbare Verbindung mit der Freiberger Goldenen Pforte unverkennbar gefunden. Das umfassendste Werk der Malerei dieser Zeit haben wir — soviel davon nicht längst zu Grunde gegangen, im Dom von Braunschweig aufzusuchen, an den Wänden und Wölbungen des Hauptchors mit der Absis, den beiden Nebenchören und der Vierung —, allerdings in einem Zustand gründlicher, wenn auch besonnener Erneuerung. — Im Mittelpunkt des Kreuzgewölbes vom Chor sitzt Maria auf dem Throne, ohne das Christuskind, umgeben von den königlichen Ahnen bis auf den Stammvater Jesse, und von einzelnen prophetischen Begebenheiten des Alten Bundes. In der Mitte des Kreuzgewölbes über der Vierung sehen wir das symbolische Lamm, umschlossen von den Aposteln, und von Darstellungen aus dem Leben Christi von seiner Geburt bis zur Ausgiessung des H. Geistes. Die Gestalten in den Gewölbwinkeln sind als Propheten gekennzeichnet. Das nördliche Kreuzschiff enthielt wahrscheinlich die Leidensgeschichte, im südlichen an der Nordseite erscheint Christus als Weltenrichter mit seiner Mutter neben ihm auf dem Thron, umringt von Seraphim und Seligen. Voraus geht die Auferstehung der Todten, die Höllen- und die Himmelfahrt Christi an der Ostseite; und die Parabel von den klugen und den thörichten Jungfrauen an der Westseite, als das Sinnbild des frommen und des leichtsinnigen Lebens, oder der Seligen und der Verdammten. — Ausserdem finden sich in diesem Nebenchor Bilder aus der Legende von der Kreuzauffindung und von einigen Heiligen.

Wohl sieht man, welche ungewöhnlich bevorzugte Stelle der Mutter Jesu eingeräumt worden, was auf einen besonders gepflegten Mariendienst hinweist; dennoch sind die Wände des Hauptchors von Johannes dem Täufer, den HH. Blasius und Thomas Becket und den Darstellungen ihrer Lebensereignisse eingenommen. Die Grösse und der Umfang des Werkes lassen uns die deutsche Malerei auf einer unerwarteten Höhe sehen, in Darstellung lebendig, selbst leidenschaftlich. Die Zeichnung weist allerdings noch auf byzantinische Vorbilder hin, aber in die überlieferten Linien ist Verständniss und Zusammenhang gebracht.

Zu den namhaftesten gleichzeitigen Werken gehört der berühmte „Hortus deliciarum“ der Aebtissin Herrad von Hohenburg, die „Eneidt des Heinrich von Veldeck“, das Leben der Maria von Werinher von Tegernsee (beide in Berlin); das Evangelium von Niedermünster (in der k. Bibliothek zu München) mit besonders feinen und gedankenreichen Miniaturen, der Psalter des Landgrafen von Thüringen und das Martyrologium von Zwiefalten und Hirschau (beide in Stuttgart) das Evangelienbuch von 1194 in Wolfenbüttel u. a. m. Ich begnüge mich, darauf hinzuweisen und gehe nur etwas näher auf ein weniger bekanntes Werk ein, auf das Altargemälde in der Marienkirche zur Wiese in Soest.

Es ist ein Triptychon*), in Temperafarben auf eine mit Kreide grundierte Tafel von starkem Eichenholz gemalt. In eigenthümlicher Weise sind die 3 Theile unter einen gemeinschaftlichen Rahmen auf ein und dieselbe Tafel gebracht.

Das Rundbild des rechten Flügels ist das Verhör Christi vor dem Synedrium. Auf einer Art Thronsessel hinter einem faltenreich bedeckten Tisch sitzt „Cayphas" der Hohepriester, zu seiner Linken ein Collega, vielleicht Hannas. Von 3 Schergen wird Christus, mit kreuzweis von einem starken Strick umwundenen Händen herbeigeführt. Cayphas richtet mit sichtlicher Ungeduld die Frage an ihn: „Wie lange noch willst Du unsere Seelen beunruhigen? Bist Du Christus, so sage es offen!" Milde und Festigkeit in der Gestalt Christi lassen bereits die bekannte Antwort errathen, worauf einer der Schergen ihn anpackt, der andere ihn ins Gesicht zu schlagen Miene macht, während den dritten ein Gefühl des Mitleids zu überkommen scheint. Die Zeugen werden von Hannas auf die Verstocktheit des Angeklagten aufmerksam gemacht und äussern sich entrüstet. — Auf dem Mittelbild enthält die Darstellung des Todes Christi einige eigenthümliche Züge. Dem Haupte fehlt die Dornenkrone, die Füsse sind mit nur einem Nagel befestigt. Der Tod ist eingetreten; der Kopf aber hat sich im Sterben nach der Mutter, deren Freundinnen und dem geliebtesten Jünger geneigt, der mitleidvoll Marien nachblickt, die sanft vom Schreckensort weggezogen wird. Auf der andern Seite zuvorderst steht der römische Hauptmann und legt sein gläubiges Zeugniss ab; aus den andern spricht Zweifel, Spott, Hass und Angst. Aller Ausdruck, rechts und links ist deutlich, wahr und gemässigt. Engel im Himmel stimmen in die Klage auf Erden ein. An der Stelle des bekehrten und des verstockten Sünders erscheinen hier — und das ist allerdings eine Neuerung — die Kirche mit dem Kelch, in welchen sie das Blut Christi fliessen lässt auf der rechten Seite, und die Synagoge auf der linken, die trotz ihrer Gesetztafeln die Krone verliert und verstossen wird, da sie vor der Wahrheit die Augen schliesst. — Das zweite Rundbild, (auf dem linken Flügel) ist der Auferstehung Christi gewidmet.

Wollen wir nach diesem Werke den Stand der deutschen Malerei zu Ende des 12. Jahrh. beurtheilen, so müssen wir sagen: Naturgemässe Zeichnung der Körperformen kannte sie noch nicht, so wenig als ein wahres und wirksames Colorit; was uns aber überraschen muss, das ist die Kraft und Lebendigkeit der Darstellung, die dramatische Wahrheit, der entsprechende Ausdruck in allen Mienen, die bestimmte Charakteristik in Verbindung mit einer von traditionellen Formen noch ganz abhängigen, durch keinerlei Naturstudium belehrten entwickelten Formengebung.

Sehr fleissig wurde die Miniaturmalerei ausgeübt und ausgebildet für Evangelien, Mess- und Chorbücher; und hier war der Ort, wo sich die allegorisierende Phantasie und die Lust sinnreicher Ornamentik (namentlich in Initialen) besonders wirksam zeigte. Zu den oben erwähnten füge ich noch das Evangeliarium Herzog Heinrichs des Löwen vom Mönch Herimanus von 1170—80 im Besitz des Königs Georg von Hannover (j. in Hitzing.)

Gleich lebhaft regte und entwickelte sich allseitig das Kunsthandwerk, die Email- und Glasmalerei, Erzguss für Grabplatten, Geschmeide- und Holzarbeit; doch auf das Einzelne einzugehen, liegt ausserhalb der Aufgabe dieses Buches.

*) S. die Bildtafel, die indess nur das Mittelbild und den rechten Flügel wiedergibt.

Dritter Zeitraum.

Erster Abschnitt. Uebergangstyl.

Mit dem Anfang des 13. Jahrhunderts war Deutschland in den vollen, reich blühenden Frühling seines Lebens eingetreten. Weltgebietend durch die Kaiserkrone, die auf Heldenhäuptern ruhte, durchdrungen von religiöser Begeisterung, hellschimmernd im Glanze des Ritterthums, in den Kreuzzügen erwärmt von den Strahlen der morgenländischen Sonne, im Beginn der Macht der Städte und des freien Bürgerthums hatte Deutschland den Boden bereitet zum Gedeihen einer selbständigen, nationalen Kunst. Und wie die Lieder erklangen der Minnesänger und im heiligen Graal und den Nibelungen die Dichtkunst ihre Triumphe feierte und heitere und ernste Gesangsweisen durch das Land schallten, da wurde auch der Grund gelegt zu den wunderbaren Denkmalen nationaler und religiöser Kunstbegeisterung, zu den deutschen Domen.

Wohl ist der Aufschwung im ganzen Abendlande ein allgemeiner. Die Kunst entspriesst, wie schon mehrfach angedeutet, der Religion; das Christenthum ist seiner Aufgabe nach Weltreligion, nicht an ein Land, an ein Volk gebunden; so geht auch gleichen Schrittes und Fortschrittes mit ihr die Kunst; und wie nach einem gemeinsamen Plane erstehen in Italien und Frankreich, in England, Spanien und Portugal gleichwie in Deutschland mächtige Kathedralen in grosser Anzahl und in einem neuen Styl. Das Ziel des Lebens und Strebens aller Christen ward nicht auf, nicht in, noch unter der Erde gesehen, es war das unsichtbare, überirdische, bedeckte Reich, mit seiner ewigen Seelenseligkeit in der Vereinigung mit Christus und allen Heiligen, zu welchem die fromme Sehnsucht Gedanken und Blicke aufwärts lenkte. Desshalb strebten schon in der romanischen Kirchenbaukunst Mauern und Pfeiler mit allen Gliedern empor und erweiterten die Höhe im Gewölbe. Technische Vortheile führten den Rundbogen in den Spitzbogen über, durch welchen der Seitenschub der Gewölbe gemässigt und das Höhenverhältniss seiner Träger vollkommen unabhängig wurde. Wie er aber mit seinen in's Unsichtbare verlaufenden Linien (während diejenigen des Rundbogens sich ohne Unterbrechung beruhigt wieder niedersenken) in die Stimmung und Bestrebung der Zeit und ihr sehnsüchtiges Verlangen in ein höheres Jenseits passte, so ward es in den von diesem hervorgerufenen Styl aufgenommen und sein augenfälligstes Merkmal. Der Spitzbogen ist mithin viel älter als der Spitzbogenstyl; — finden wir ihn doch schon bei den Arabern im 7. Jahrh. ja bei den alten Römern zur Zeit der Republik! — eine organische Verbindung aber mit dem selbständig und folgerichtig entwickelten Baustyl erhält er nur in Deutschland, indess er in nichtdeutschen Ländern ohne Einfluss auf die romanischen Ueberlieferungen bleibt.

So ist der s. g. Spitzbogenstyl (die Gothik) entstanden, ohne dass wir Ort und Zeit der Entstehung mit Bestimmtheit angeben können. Auch entsprach es der bisherigen stufenweisen, gewissermassen naturgesetzlichen Umbildung architektonischer Anlagen, Constructionen und Formen, nicht, das Neue durch einen Sprung zu erreichen, sondern durch deutlich bezeichnete Uebergänge, weshalb man die zwischen dem Romanismus und der Gothik liegende Bauform den Uebergangstyl genannt hat. Seine Eintrittszeit fällt in den Beginn des 13. Jahrhunderts.

Die bedeutendsten hierher gehörigen Baudenkmale sind: der Unterbau der Domfaçade von Halberstadt, das westliche Chor und das Mittelschiff von S. Sebald zu Nürnberg, die Kathedrale zu Cammin in Pommern, die (Ruine der) Abteikirche zu Heisterbach am Rhein — alle zwischen 1200 und 1215 erbaut; die Kirche zu Gelnhausen, der Chor vom Dom zu Magdeburg, der westliche vom Mainzer Dom, das Münster in Bonn, der Dom von Bamberg und der Dom von Naumburg; der Unterbau der Façade der Kathedrale von Braunschweig; die Capelle zu Ramersdorf; das Schiff von S. Gereon zu Cöln; die Vorhalle des Klosters Maulbronn in Schwaben, die Domkirche zu Limburg a. d. L., sämmtlich vor 1220 erbaut; die Lorenzkirche in Salzwedel von 1240 in besonders vollendeter Ausbildung des Styls im Ziegelbau.

Wir haben schon früher gesehen, wie der Seitenschub der Gewölbe zu Strebepfeilern und Strebebogen geführt hat. Mit Einführung der Gewölbgurte wurden die Gewölbmassen erleichtert; aber die halbkreisrunden Chorabschlüsse passten nicht ferner zu gegliederten Gewölben; man gab ihnen eine polygone Grundform und setzte die Kanten mit den Gewölbrippen in Verbindung. Wendete man diess System auf den (schon früher eingeführten) Capellenkranz an, wie am Magdeburger Dom, so hatte man den Grund zur reichsten Entfaltung architektonischer Pracht gelegt.

Schon längst war die schwere Last der Mittelschiffmauer als ein Widerspruch gegen die emporstrebende Richtung der Pfeiler erkannt worden; nun wo sie aufhörte, nothwendiger Stützpunkt zu sein, suchte man sie wenigstens auf ein leichteres Gewicht zu bringen, zuerst durch kleine Galerien, (wie in S. Sebald zu Nürnberg) dann durch grosse Emporen mit Arcadenöffnungen; (Limburg) endlich indem man sie bis auf einen kleinen Rest ganz beseitigte; (Heisterbach.)

Vorläufig bleibt der Rundbogen noch vorherrschend, während der Spitzbogen bei Arcaden, Fenstern und Thüren schon oft vorkommt; aber der Rundbogen streckt sich und steigt gern zwischen zwei niedrigen empor. Die Säulenschäfte verjüngen sich nicht mehr im Aufsteigen und sind bei auffallender Länge und auch ohne diese Veranlassung einmal, auch öfter durch Knäufe unterbrochen. An den Basen verschwinden die Eckblättchen; die Hohlkehlen vertiefen sich; die Profile bilden sich durch eine wellenförmige Verbindung der Wulste mit ihnen. Für die Capitäle wählt man mit Vorliebe die gestreckte Kelchform; ihr Laubornament liegt noch häufig glatt an in romanischer Form; oft aber tritt es auch wie eine Knospe am Stamm hervor.

Der Dom von Bamberg, den man in seiner jetzigen Gestalt lange für eine Schöpfung des Kaisers Heinrich II. gehalten, ist wohl von ihm gegründet, aber nach dem Brande von 1081 von Grund aus neu aufgebaut. Vom Bau Heinrichs ist nichts mehr übrig; doch wissen wir von seinem Biographen Dietmar von Merseburg, dass er mit 2 Krypten und folglich mit 2 Chören angelegt war. Allerdings verdankt der Ostchor seinen Namen — Georgenchor — den Reliquien des H. Georg, welche Bischof Otto im J. 1081 nach Bamberg gebracht und in dem von ihm nothdürftig hergestellten Dom niedergelegt hatte. Vielleicht sind noch Theile

seiner Bauanlage in der Krypta erhalten. Aber der ganze Bau dessen einheitliches Gepräge (S. d. Bildtafel) — mit Ausnahme der Westseite, — nicht zu verkennen ist, fällt in die Regierungszeit des Bischofs Thiemo zu Ende des 12. Jahrhunderts. Der Ausbau seines grossartigen Planes nebst den spätern Erweiterungen erfolgt im 13. Jahrh. so dass wir im Dome von Bamberg eins der bedeutendsten Denkmale des spätesten romanischen und des von da in die Gothik übergeführten Baustyls haben.

Kaum eine der deutschen Kirchen hat eine schönere Lage! Hochgelegen inmitten der Stadt, einen weiten, freien Platz vor sich, bietet sie ihre geschmückte Ostseite mit zwei prächtigen Portalen, und zwei hohen schlanken Thürmen den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne, so dass sie dem im Thal Weilenden wie dem Vorübereilenden als der leuchtende Glanzpunkt des alten Bischofsitzes erscheint. Sie ist ein ebenso edles als prachtvolles Bauwerk, eine dreischiffige Basilica von 300 F. L. und 88 F. Br. Von zweimal 9 Pfeilern gehören nur zweimal 5 ganz dem Mittelschiff an, in den Rest theilen sich die beiden Chöre in Osten und Westen, zu denen hohe, breite Treppen hinauf führen. Das ganze Innere ist mit Kreuzgewölben überspannt. Unter dem Ostchor befindet sich eine 21 F. hohe, dreischiffige Krypta mit zweimal 7 Säulen romanischen Styls und rundbogigen Gewölben. Der Chor über ihr (S. Georgenchor) ist in Norden und Süden von hohen Schranken eingefasst, in deren verzierten Blendarcaden merkwürdige Hochreliefs (Verkündigung; Apostel) angebracht sind. 5 hohe, rundbogig abgeschlossene Fenster unterbrechen die Mauer der halbkreisrunden Absis; unter ihnen ziehen sich Blenden hin. Zu beiden Seiten des Chors erheben sich 2 Thürme, durch deren Untergeschosse die beiden Haupteingänge geführt sind.

Der westliche oder Peterschor hatte eine kleine, nun verschüttete Krypta, ist auch mit Schranken umgeben, hat ebenfalls 5 hohe Fenster und zu beiden Seiten Thürme. Hier wie in Osten ist durch die Chorschranken die Bedeutung des Querschiffs durchkreuzt. Von den beiden Eingängen an der Nordseite ist nur einer besonders reich ausgestattet. Im Gegensatz gegen das einfache und nur zu schmucklose Innere tritt uns im Aeussern die volle Pracht und der Reichthum des spätromanischen Baustyls, sowie die Verbindung und der wechselvolle Styl von Rund- und Spitzbogen entgegen, das in Verbindung mit umgestalteten romanischen Bauformen den Uebergang zur Gothik bezeichnet, die denn auch in den Westthürmen ziemlich ausdrucksvoll zu Tage tritt. (S. die Bildtafel). Zwischen den beiden viereckigen Ostthürmen, deren 8 Stockwerke durch Lessinen, Bogenfriese und Fenstergruppen belebt und mit hohen, spitzigen Giebelpyramiden gekrönt sind, tritt halbkreisrund, in 4 Stockwerke getheilt, die Chornische vor mit einem glatten Sockel, darin die Kryptafenster angebracht sind. Im untern Stockwerk sind Halbsäulen an der Stelle der üblichen Lessinen und mit dem Bogenfries in Verbindung gebracht. Diese Säulenstellung wiederholt sich im zweiten Stockwerk und hier in Verbindung mit der mit Kugeln besetzten Bogeneinfassung der Fenster. Ein gegliederter Rundbogenfries, der Blattverzierungen einschliesst, nebst einem aus dem deutschen Band, breitem Blätter-Karnies, Platten, Hohlkehlen und Rundstäben zusammengesetzten Gesims bilden den obern Abschluss. Das Ganze endet mit einer zierlichen Zwergsäulen-Galerie mit rundbogigen Arcaden und dem einfachen Kranzgesims. Schön in Form und Anordnung sind die beiden Portale, deren südöstliches unsre Bildtafel zeigt. Neu ist daran vornehmlich die ausgiebige Anwendung des normannischen Zickzackornamentes. Von den erst etwa in der Mitte des 13. Jahrh. eingesetzten Statuen wird später die Rede sein.

Der westliche Theil des Domes stammt aus der Mitte oder dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts, ist aber wesentlich noch im Uebergangstyl ausgeführt. Die Stockwerke der Thürme sind trotz der an den Ecken von unten bis oben durchgeführt durchbrochenen Erkerthürmchen nach romanischer Art scharf geschieden, ja letztre stehen mit dem Thurmkörper unter derselben Dachpyramide. Der Spitzbogen ist vorherrschend, aber ohne gothische Profile; Capitäle und Friese haben das knospenartige Blattornament, die Basen sind unbestimmt.

Das Innere des Doms hatte im Laufe der Zeit durch allerlei Veränderungen und Zuthaten sein ursprüngliches Aussehen verloren. König Ludwig I. hat alles Fremdartige wegräumen und theilweis durch Arbeiten im alten Style ersetzen lassen. Wenn er bei dieser Säuberung zu weit gegangen zu sein scheint, so dass man im Innern den Eindruck einer Oede empfindet, so erhält diess seine Erklärung in dem Umstand, dass der König die Absicht gehabt, es ausmalen zu lassen, dass er sich aber durch die berufenen Künstler hat bestimmen lassen, für diese Unternehmung den Dom zu Speier vorzuziehen. Möge indess sein wohlmeinender Plan doch noch einmal aufgenommen und in wirklich befähigte Künstlerhände gelegt werden!

Ruhig und sicher ist die Entwickelung des Baustyles und unverkennbar der organische Zusammenhang des Alten und Neuen. Wie an der Pflanze im Emporwachsen die Formen von Tag zu Tage sich verändern und die eine doch mit Nothwendigkeit aus der andern hervorgeht, wenn auch bei den allmählichen Umwandlungen die Aehnlichkeit zwischen frühern und spätern Gestaltungen bis zur Unkennbarkeit schwindet: so sehen wir an einem Bau des Uebergangstyles vom Beginn bis zur Vollendung durch zahlreiche Mittelglieder eine stetige Entwickelung des gothischen Styles aus dem romanischen. Die Verhältnisse strecken sich mehr und mehr, die Rundbogen werden überhöht und in Ueberhöhung gruppiert; der Spitzbogen tritt ein, die Profile der Gesimse, Fenstereinfassungen, Kämpfer, Basen werden mannichfacher und bekommen zuletzt ein ganz neues Aussehn, so dass Sockel und Gipfel des Gebäudes kaum noch verwandt erscheinen. Dieser Formenwechsel, dieses scheinbare Nachlassen in der Strenge architektonischer Regeln, weit entfernt den Gesammteindruck zu schwächen, erhöht vielmehr sichtlich die Wirkung der im Uebergangstyl aufgeführten Gebäude und gibt ihnen malerische Reize, die durch strenge Consequenz nicht erreicht werden.

Einen nächsten Fortschritt in der Formenentwickelung erblicken wir in der schönen Pfarrkirche zu Gelnhausen, deren Erbauung mit Wahrscheinlichkeit ins erste Drittel des 13. Jahrhunderts fällt. Sie ist dreischiffig; das Langhaus durch einen massiven Einbau, auf welchem ein mächtiger Thurm steht, um seine Länge verkürzt. Nur je 3 ganze und 2 halbe Pfeiler scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen, deren südliches schmäler ist, als das nördliche. Die Pfeilerabstände sind sehr gering, die Pfeiler durch Spitzbogen verbunden und gegen das Mittelschiff mit schwachen Halbsäulen besetzt. Das Querschiff ist gewölbt und trägt über der Kreuzung eine achtseitige Kuppel. An der Ostseite sind 3 Chornischen, (S. die Bildtafel), 2 kleinere runde als Unterbau der schlanken nach oben achteckigen Thürme und eine polygone im Hauptchor angebracht; sie — nicht die Westseite — ist der Glanzpunkt des Baues; der mittlere Thurm gehört (wie bemerkt) der Kuppel über der Kreuzung. Die beiden Nebenthürme bewahren das Gepräge des romanischen Styls bis zum obersten Stockwerk, dessen Fenster aber im Spitzbogen schliessen und in ihrem zweimal spitzbogig ausgeschnittenen und mit einer runden Oeffnung versehenen Giebeleinsatz die erste Andeutung eines gothischen Fenstermasswerks geben. In ähnlicher, auch schmuckloser Weise kündet die Gothik in den

Strebepfeilern an der Chornische sich an, deutlicher und selbst mit einigem Ausputz weiter oben, wo an der Zwergsäulengalerie der Halbkreisbogen durch einen dreitheiligen, s. g. Kleeblattbogen ersetzt wird und statt des Kranzgesimses ein Kranz von Giebeln steht, an deren Rändern der Bogenfries emporsteigt und deren Flächen von kleinen Fensteröffnungen mit Kleeblattbogen und Säulchen durchbrochen sind. Um aber das Licht- und Schattenspiel und den Formenwechsel noch höher zu steigern, sind an der innern Wand der Zwergsäulengalerie runde oder Radfenster angebracht, in deren ausgeschnittenen, ein Vierblatt bildenden Einsätzen man die Anfänge des spätern Rosettenwerks deutlich erkennen kann.

Wie im Aeussern, so ist auch im Innern der Chor der Glanzpunkt: Im Spitzbogen gewölbt, deren Rippen fast birnförmig profiliert und mit einer Halbsäule des Pfeilers, auf welchem sie aufsitzen, in Verbindung gesetzt sind. Die breiten Wände des Altar-Vorraums werden durch Gesimse und blinde Galerien mit Wandsäulen und Pfeilern und Consolen anmuthig unterbrochen. Ein gemeinsamer Rundbogen schliesst in der obern Abtheilung zwei kleeblattartig ausgeschnittene kleine Rundbogen ein, die auf Säulchen aufsitzen. In der untern Abtheilung bei der gleichen Anordnung fehlt der umschliessende Bogen und die Zwischensäule ist durch eine Console ersetzt. Die Basen haben das attische Profil ohne Eckdeckblätter, die überhaupt jetzt verschwinden, wie die Niederblätter an der Pflanze bei ihrer Entwickelung; ebenso an die Pflanze erinnern die Knoten, welche die dünnen Säulen in bestimmten Zwischenräumen unterbrechen, und die aus 3 Ringen bestehen, von denen der mittlere durch eine grössere Stärke, durch eine scharfe Kante nach aussen und eine rinnenartige Zusammenziehung nach innen sich auszeichnet. Die Blätter an den Kelchcapitälen fangen stellenweis an, ihre Knospen zu entfalten.

Wer sich nun von Gelnhausen westlich wenden und das reizende Lahnthal entlang gehen will, dem tritt auf hohem Felsen über dem Fluss der Wunderbau des Domes von Limburg entgegen*), der — zumal mit dem Glanz der untergehenden Sonne im Hintergrund — an Majestät und Lieblichkeit nicht seines Gleichen unter den Denkmalen der deutschen Baukunst dieses Zeitraums hat und selbst die Herrlichkeit des Domes von Bamberg überstrahlt. Harmonisch in allen Theilen bei aller Mannichfaltigkeit, schön und anziehend in allen Formen, vollendet und wohl erhalten, ragt er mit sieben mächtigen Thürmen zum Himmel empor.

Der Urheber dieses Bauwerkes, das in den Jahren 1213—1242 an der Stelle einer ums J. 911 errichteten Kirche aufgeführt worden, ist Graf Heinrich, der Vater des Nassauischen Fürstengeschlechts. Ohne wesentliche Beschädigung und Veränderung ist der stolze Bau bis auf unsere Tage gekommen.

Schon das Aeussere zeigt auf eine nach Reichthum, Vielseitigkeit und Schönheit strebende architektonische Phantasie unter der Einwirkung eines neuen mächtigen, aber noch nicht zu voller Klarheit durchgedrungenen Princips hin. Die Kirche ist auf der Basis des lateinischen Kreuzes mit Langhaus, Querschiff und Chor nebst halbkreisrunder Absis aufgebaut. Zwei massenhafte viereckige Thürme erheben sich an der Westseite, je zwei kleinere an der Nord- und an der Südseite des Querschiffs, ein siebenter steigt mit acht Seiten und achtseitiger Giebelpyramide aus der Vierung empor. Eine um das ganze Gebäude — mit Ausnahme der Westseite — laufende offene Galerie mit erhöhten Bogen auf dünnen Säulchen steigert den belebenden Eindruck.

*) S. die Bildtafel, die aus der „Einleitung" hieher zu nehmen ist.

Der Haupteingang an der Westseite hat eine mit Rundstäben und Archivolten spitzbogig überwölbte Laibung und im zweiten Stockwerk über sich ein Radfenster, dessen 8 kleine, einen grössern Kreis umkränzende Ringe eine nächste Entwickelungsstufe jener an der Westseite der Gelnhauser Kirche wahrgenommenen Rundfenster-Form bezeichnen.

Reicher fast als das Aeussere stellt sich das Innere dar mit seinen Emporen und Galerien, dem Chor und Chorumgang und der hochgewölbten Laterne der Kreuzung. 3 Haupt- und 2 Zwischenpfeiler geben der Mittelschiffwand ihren Halt, deren Flächen durch 2 Galerien über einander und eine Fensterreihe unterbrochen sind. Bemerkenswerth ist, dass die Bogen in dem Maasse als sie sich verkleinern, sich auch mehren, so dass über einer Arcade des Erdgeschosses 2 der Empor und 4 der oberen Galerie stehen. Auffallend ist bei der vorherrschenden Anwendung des Spitzbogens, die Rundbogenform für die Fenster, die dreitheilig in der Mitte einen überhöhten Bogen haben.

Die wesentlichste Neuerung übrigens an diesem Wunderbau ist die Abwesenheit einer Krypta. Dieser, ursprünglich der Kirche wesentliche und unumgängliche Theil, in welchem ihre Bedeutung, das Grab eines Heiligen und die Pforte des Paradieses zu sein, niedergelegt war, verschwindet, sobald diese Idee in dem Oberbau zu ihrer vollen und reichen Entwickelung kommt, im gothischen Baustyl. Im Dom von Limburg sind wir auf dem Wege dazu, ja wir haben mit ihm schon einen Fuss in die Zukunft gesetzt. Eine zweite, kaum minder bedeutsame, der Zukunft vorarbeitende Neuerung liegt im Grundplan der Kirche. Wenn nehmlich bisher der Hauptchor als Verlängerung des Mittelschiffs erschien, die Seitenschiffe in den Nebenabsiden ihren Abschluss fanden, so liegen diese im Dom von Limburg soweit ausser der Flucht der Seitenschiffe, im weitausladenden Querschiff, dass sie auf diese keinerlei Einfluss mehr haben; Mittel- und Seitenschiffe aber verlaufen im Hauptchor in der Art, dass ein eigner Chorabschluss in der Flucht und von der Breite des Mittelschiffs durch eine eigene Pfeilerstellung mit Arcaden gebildet wird, hinter welcher sich sodann als Fortsetzung der Seitenschiffe ein Chorumgang legt. Diese Anordnung, (die wir auch bei S. Marien auf dem Capitol in Cöln wahrgenommen) hat nachgehends in der entwickelten Gothik eine höchst wirksame Anwendung gefunden.

Im nördlichen Theile der Kreuzung befindet sich abgeschlossen der Chor der Stiftsherrn, im südlichen der Taufstein, ein eigenthümliches, zum Theil räthselhaftes Sculpturwerk aus der Zeit des Baues.

Bei der im Ganzen durchgeführten Veränderung des Baustyls muss es auffallen, dass das Ornament sich noch fest innerhalb des romanischen Formenkreises hält, und dass das Laubwerk, wenn es auch an den Capitälen der Gewölbträger und Zwergsäulen vortritt, doch noch zusammengerollt bleibt.

Ein dem Dom von Limburg fast ebenbürtiges, an Eigenthümlichkeit und malerischen Reizen nicht geringeres Baudenkmal der Zeit des Kampfes zwischen Romanismus und Germanismus ist die Stiftskirche des H. Quirinus in Neuss. Nach einer in einen Stein an der Südseite im Innern eingegrabenen Urkunde ist am 9. October 1209 der Grundstein zu ihr gelegt worden und zwar von ihrem Baumeister Wolbero.

In Osten hat die Kirche im Grundriss einen kleeblattartigen Abschluss, wie wir ihn in S. Maria im Capitol in Cöln gesehen, so dass Chor und Querschiff in Halbkreisen enden. Dann aber wird das Langhaus von einem zweiten Querschiff mit rechtwinkeligem Abschluss durch-

schnitten, eine in England nicht ungewöhnliche, in Deutschland gewiss äusserst seltene Anlage. An der Nordseite ist dasselbe wie ein zweites Seitenschiff behandelt, an der Südseite aber nur zum Theil dem Altardienst gewidmet, zur Hälfte aber als Vorhalle benutzt. Der Haupteingang ist an der Westseite. An dieser spricht sich das unruhige Bestreben der Zeit nach neuem, vollerem Ausdruck religiöser Begeisterung ebenso deutlich aus, als das Unvermögen die entsprechenden Formen zu finden*). Zunächst ist es das Viele und Mannichfaltige, womit man der Idee zu genügen hoffte und so sehen wir an der Westseite Stockwerke über Stockwerke gehäuft, und überragt von einem gleich massenhaften viereckigen Thurm; die grossen Flächen durch Mauerblenden, Galerien, Bogenfriese, stufenförmig aufsteigende Gesimse und Bogen belebt; einen steten Wechsel von Rund- und von Spitzbogen, von contrastierenden Höhenverhältnissen, und ein ununterbrochen sich wiederholendes Bestreben, empor zu kommen.

Im Innern ist die Arcaden-Anlage im Chor besonders zu beachten. Um die Gewölbwiderlagen am äussern Bau entbehrlich, und die Umfassungsmauer selbst zur Widerlage zu machen, hat der Architekt dieselbe um das Doppelte verstärkt; aber auch sogleich, um an der Masse zu sparen, die Verstärkung in Arcaden verwandelt und diese auf Säulen gestellt, so dass ein schmaler Gang entstehen musste, der aber — weil er sich nur innerhalb jeder Absis hält — kein Chorumgang hat werden können, wie bei St. Marien im Capitol zu Cöln.

Die Fensterformen verrathen am meisten die Ungeduld, mit der man nach Neuem verlangte. Indem man die Rosette mit dem Rund- oder Spitzbogen verbinden wollte, ohne die rechten Mittel anzuwenden, gerieth man auf die Kleeblattfenster im Chor, auf die Fächerfenster im Mittelschiff und den Abseiten und zu den ganz barocken aus Bogentheilen und Dreiecken zusammengefügten Oeffnungen im Tambour der Kuppel.**)

Es dürfte kaum ein Baudenkmal der Zeit gefunden werden, an welchem die innere Nothwendigkeit eines Ueberganges zu einem neuen Styl so deutlich zu Tage getreten, als die Kirche von Neuss, deren Formenreichthum und Lebendigkeit nichts fehlt, als ein entsprechendes Gesetz. Es liess nicht auf sich warten: es ward mit der Gothik gegeben.

Kein Baustyl — so scheint es — gewährt so viel Freiheit und kann eine solche Mannichfaltigkeit der Denkmale aufweisen, als der des Uebergangs zur Gothik. Eines der schönsten und vollkommensten Beispiele ist das Münster in Bonn, gegründet (wahrscheinlich) im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts und den HH. Cassius und Florentius, Hauptleuten der Thebaischen Legion gewidmet, welche hier als Martyrer gefallen sind und deren Reliquien i. J. 1221 daselbst aufgefunden worden. Ausgezeichnet durch die Schönheit der Verhältnisse durch den in Linien und Maassen mit grosser Entschiedenheit kundgegebenen Geist des Emporstrebens, macht es sich durch seine reiche Ausschmückung recht nachdrücklich zur einladenden Pforte des Paradieses. 5 Thürme bezeichnen das Ost- und Westende und die Mitte. Der mittelste über der Kreuzung beherrscht durch Stärke und Höhe den ganzen Bau. Alle Mauern sind mit Säulen, Lessinen und Bogenfriesen belebt; durch hohe Rundbogenfenster dringt das Licht in die Chöre in Osten und und Westen, in Norden und Süden und über ihnen zieht sich ein reizender Kranz von Zwerggalerien hin. Spitz- und Rundbogen, an den Thürmen zwei- und dreifach gruppiert im har-

*) S. die Bildtafel.

**) Der östliche Thurm hat — die Zeit und Veranlassung sind nicht bekannt — sein ursprüngliches Dach verloren, und ein kuppelförmiges dafür erhalten. In unsrer Bildtafel ist der alte Helm hergestellt.

monischen Nebeneinander vertreten jeder Monotonie den Weg, und wo wie am Langhaus der erstere mit Uebergewicht auftritt, wird seine Wirkung durch eine ganz neue — die Fächerform der Fenster in den Seitenschiffen gemässigt. Die Gewölbe des Mittelschiffs werden aussen durch Strebebogen gestützt, die bereits mit ihren Viertelkreis einen Fortschritt von den massiven Strebemauern von S. Marien in Cöln bezeichnen.

Die Krypta, deren Mauern in der Ostseite ziemlich hoch über der Erde abschliessen, rührt wahrscheinlich noch aus früherer Zeit her, da dem jetzigen Bau ein älterer vorausgeht, bei dessen »Erneuerung«, die o. a. Reliquien aufgefunden worden (wie der Abt Cäsarius von Heisterbach berichtet).

Ein äusserst complicierter Bau ist der Dom von Naumburg, vollkommen geeignet, die Baugeschichte zu verwirren, wie er es auch wirklich lange Zeit gethan hat. Schon ein Blick auf unsere beiden Bildtafeln, die uns die Ost- und die Westseite des Gebäudes vorführen, zeigt so verschiedenartige Elemente neben einander, dass ihr Nacheinander schwer zu bestimmen ist, zumal unanfechtbare geschichtliche Anhaltpunkte fehlen. Wir erkennen wohl, dass die Kirche ein hohes Mittelschiff und niedrige Seitenschiffe hat; ein Kreuzschiff in Osten einen weit vortretenden aus dem Zehneck construierten Chorabschluss, nebst 2 schlanken Thürmen zwischen beiden, mit kleinen halbkreisrunden Absiden am Unterbau; desgleichen einen aus dem Fünfeck construierten Chorabschluss in Westen, mit einem starken Thurm an der Nordseite, dem ein gleicher an der Südseite zugedacht gewesen. Wir finden keinen Haupteingang an gewohnter Stelle; und nur in einer Vorhalle am südlichen Kreuzschiff der Ostseite ein nach romanischen Vorbildern durch eine Laibung von abwechselnden Säulen und Pfeilern gebildetes Portal mit spitzbogigem obern Abschluss. Gleicherweise vertragen sich im ganzen Bau, an Fenstern, Thüren und Wänden Rund- und Spitzbogen neben, nach und vor einander und es dürfte das nicht zu unterschätzende Ergebniss des Studiums dieser Kirche sein, dass wir den Spitzbogen nicht mehr als das Merkmal des nach ihm unberechtigt benannten gothischen Styles betrachten. Die Verwandtschaft mit dem Bamberger Dom tritt vornehmlich im Thurm der Westseite und dessen eigenthümlicher Umkleidung der Ecken vor die Augen. Hier tritt auch im Chor die erste Formänderung ein, während das Ostchor (innen) noch mit den Absiden im romanischen Styl gebaut war und erst in der Verlängerung zur Gothik überging, deren primitive Formen an den glatten Strebepfeilern mit Versuchthürmchen, sowie an dem schweren Fenstermaasswerk und den glatten Einfassungen zu erkennen sind.

Die mehrfachen Bauzeiten machen sich überall bemerkbar. In der Krypta liegt der neuere Theil mit Säulenbündeln und concaven Capitälen unter der Verlängerung des Chors, während die Säulen weiter westlich schwer, bald achteckig, bald rund und canneliert mit plumpen Würfelcapitälen die Last der Kreuzgewölbe von längerer Zeit her tragen; dennoch aber einzelne Neuerungen sich haben gefallen lassen müssen.

Drei quadratische Felder hat das Mittelschiff; seine hohen Kreuzgölbe wewerden von starken Pfeilern mit Halbsäulen und Rundstäben und einer massenhaften Wand getragen; die Pfeiler sind durch einfach rechtwinklig gegliederte Spitzbogen unter sich und mit den Wandpfeilern der Seitenschiffe verbunden; die Capitälform geht in die Kelchform über; die attischen Basen haben noch theilweis die Eckdeckblätter, aber in sehr verkümmerter Gestalt.

Eine Anlage, der wir bisher nicht begegnet sind, ist der Lettner, die Zwischenwand

vor dem das Kreuzschiff in Osten durchbrechenden hohen Chor. Es wird damit der Chor, der bereits durch seine Seitenmauern von den Kreuzarmen getrennt worden, auch von dem Mittelschiff abgeschnitten, eine Art Separatkirche, wie auch die Kreuzarme besondere Bestimmungen als Nebencapellen erhalten; aber es ist damit auch eine neue Gelegenheit zu architektonischen Schmuckwerken gegeben. Der Lettner vor dem Ostchor im Dom zu Naumburg hat eine Art Vorhalle mit doppeltem Spitzbogen im rechtwinkligen Giebel vor dem Eingang, in der Mitte eine Rosette mit Christus auf dem Thron, von Engeln umgeben in Relief; an den Seitenfeldern Mauerblenden mit Säulen, Kleeblattbogen und Vierpass unter rechtwinkliger Giebeleinfassung, Blätter- und Bogenfriese mit vielen Reliefs aus der Leidensgeschichte Christi im obern Abschluss. In der Vorhalle am Scheidepfeiler der Doppelthüre ist Christus am Kreuz zwischen Engeln angebracht, rechts und links stehen die Statuen von Maria und Johannes. Der Westchor, an seinen Seitenschranken durch eine reizvolle Galerie von Mauerblenden mit feinen Säulchen und reichgegliederten Spitzbogen belebt, mit seinen Fenstern, an denen der Grundtypus des gothischen Maasswerks in einfacher noch ungegliederter Form zu Tage tritt, ist nun ganz besonders wegen seiner statuarischen Ausschmückung beachtenswerth.

Bevor wir zur Betrachtung derselben übergehen, wollen wir über die verschiedenen Zeiten des Baues ein sicheres Urtheil zu gewinnen suchen. Der neueste Bautheil (die geschmacklosen Thurmdächer der Neuzeit ganz beiseite!) ist die Verlängerung des Ostchors, beschafft im Decanat Ullrichs von Ostrau zwischen 1308 und 1330. Der Westchor ist mit seinem Lettner und Thürmen (von denen nur einer in die Höhe geführt worden) die Bauunternehmung des Bischofs Dietrich, für die er 1249 zu Beiträgen auffordert. Der ganze übrige Bau (mit Ausnahme der mittlern Abtheilung der Krypta) hat ein durchaus übereinstimmendes Gepräge und gehört einem und demselben Plane und (wenn auch etwas gestrecktem) Zeitraume an. Auf diesen weist uns der mit dem Hauptbau genau übereinstimmende Kreuzgang hin, dessen Erbauung in den Jahren 1213 bis 1223 festgestellt ist, so dass wir für jenen mit Sicherheit den Anfang des 13. Jahrhunderts annehmen können, was auch mit der Baugeschichte, soweit wir sie bisher verfolgt, übereinstimmt.

Mit der Feststellung des J. 1249 für die Erbauung des Westchors haben wir auch für dessen Statuenschmuck einen sichern Anhaltpunkt. Wir besitzen damit ein Werk der sächsischen Bildhauerschule, das von der Folgezeit nicht mehr übertroffen, ja kaum noch erreicht worden.

Die hierher gehörigen Statuen sind 10, davon je 2 an den beiden Pfeilern neben den Aufgängen zum Altarraum, die übrigen einzeln an den Pfeilern stehen.

Bischof Dietrich führt in dem erwähnten Ausschreiben von 1249 als Gründer der Domkirche auf: Hermannus marchio, Regelyndis marchionissa; Eckehardus marchio, Uta marchionissa; Syzzo comes, Cunradus comes; Wilhelmus comes, Gepa comitissa; Berchta comitissa; Theodoricus comes, Gerburch comitissa. Mit Ausnahme der beiden ersten, Hermann und Eckehard, Nachkommen vom Markgrafen Gundar vom Nordthüringen, stammen alle nebst dem Bischof Dietrich aus dem fürstlichen Hause Wettin. Nicht alle Genannten haben eine Stelle hier gefunden, dagegen noch zwei andere: Dietmar und Thimo. Hermann und Eckehard nehmen mit ihren Frauen die Hauptplätze ein, da sie die Verlegung des Stiftes von Zeitz nach Naumburg vorzüglich betrieben.

Der Künstler scheint sich seiner Aufgabe klar bewusst gewesen zu sein, Bildnissstatuen von monumentaler Bedeutung herzustellen. Jede Statue hat deutlich ausgesprochene individuelle Züge,

aber in stylgerechter Mässigung ohne kleinliche Natürlichkeit, sowie ohne leere Allgemeinheit. Mannichfaltig und lebendig sind Haltung und Bewegung jeder Figur und doch in jener Ruhe, die sie als Theile der Architektur erscheinen lässt. Waffen und Trachten gehören einer ganz bestimmten Zeit an, und doch sind sie mit der Freiheit des künstlerischen Geschmacks behandelt. Im Ausdruck erreicht der Künstler einen hohen Grad von Bestimmtheit; wenn Muth und gutes Gewissen aus dem Einen, drohende Kraft aus einem Andern spricht, so scheint ein Dritter die Sanftmuth selbst zu sein. Am auffallendsten ist der Gegensatz der beiden Frauen der beiden Hauptgruppen (s. die beiden Bildtafeln). Während Releginde im ganzen Gesicht mit fast eroberungslustigen Blicken lächelt, hüllt Uta sich in ernste Betrachtung, die ihr Gatte zu theilen scheint. Im Munde des Volks werden sie als »die lachende« und »die weinende Braut« unterschieden. Vielleicht hat Uta als die Gattin des jüngeren Bruders den Frohsinn der bevorrechteten Schwägerin nicht ganz neidlos betrachtet. An den Figuren ist kein auffallender Fehler gegen die Proportionen, auch ist die Körperbewegung fast durchgängig richtig verstanden und gut ausgedrückt, nur dass manchmal der Schwerpunkt verfehlt ist, was vielleicht seine Entschuldigung in dem Umstand findet, dass die Statuen nebst den Baldachinen über ihnen mit den Werkstücken der Gewölbträger, vor denen sie vortreten, aus dem Ganzen gearbeitet sind, was eine lange Vorübung und eine grosse technische Geschicklichkeit voraussetzt. Formenkenntniss erweist sich aus den Köpfen und auch aus den Händen, an denen auch eine feine Motivierung zu beachten ist. Sehr viel Geschick und Geschmack bewährt der Künstler in der Gewandung, die er auf vielfache Weise sinnreich und gefällig anzuordnen, und deren Faltenwurf er ohne Nachahmung der Antike, aber ihrem Grundgesetz folgend, eigenthümlich und naturgemäss zu formen versteht. Und das ist auch die Stelle, an welcher der Fortschritt der sächsischen Bildhauerschule, wie wir sie in Wechselburg und Freiberg kennen gelernt, entschieden hervortritt. Es ist der romantische, man möchte fast sagen der moderne Geist, in welchem die Traditionen der antiken Kunst, aber ohne deren Mit- und Nachwirkung zu verleugnen, aufgegangen sind.

Es sind mir nun in der That keine Bildnereien bekannt, die ich der Zeit und dem Werthe nach in unmittelbare Verbindung mit dem Statuen des Naumburger Domes bringen könnte, mit Ausnahme der Statuen im södöstlichen Portal des Bamberger Domes, die wenigstens der Auffassung und dem Styl nach Werke derselben sind. Erinnern wir uns nun, dass wir im westlichen Thurme des Naumburger Domes aus der Mitte des 13. Jahrh. einen allernächsten Verwandten der Westthürme des Bamberger Domes gesehen, so wird uns die Aehnlichkeit zwischen den Statuen in Bamberg und in Naumburg nicht als eine zufällige erscheinen.

Die in das Bamberger südöstliche Domportal (vom Ende des 12. Jahrh.) später eingesetzten Statuen sind: an der rechten Seite Adam und Eva als die Bewohner des irdischen, Petrus als Hüter des himmlischen Paradieses; links Kaiser Heinrich und Kunigunde, die den Dom gegründet und St. Stephanus, dem sie ihn gewidmet haben. Auch hier ist das Charakteristische mit dem Schönen im rechten Maasse verbunden, Freiheit der Bewegung und Haltung, sowie ausdrucksvolle Form erreicht und nur die Zeichnung der nackten Gestalt durchaus mangelhaft geblieben, da wahrscheinlich das Studium derselben auf unüberwindliche Hindernisse gestossen sein mag.

Nur wenig später sind die Statuen des Kaisers Otto und seiner Gemahlin Adelheid nebst den Kirchenpatronen Johannes des Bischofs Donatus im Dome zu Meissen. Sie erreichen den Werth der Naumburger Statuen nicht, obwohl sie bessere Arbeiten sind, als die gleichzeitigen Grabdenkmäler der Grafen zu Wettin auf dem Petersberge bei Halle.

Dritter Zeitraum.

Vom 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Baukunst. Die Gothik.

Wir sind der Entwickelung der deutschen Baukunst bis zu dem Punkte gefolgt, wo ihre Trennung vom Romanismus unverkennbar sich angekündigt und sie nur noch einen Schritt zur Vollendung der Aufgabe zu thun hatte, der sie unbewusst von Anfang an entgegen geführt worden, zur Herstellung eines durchaus neuen, der neuen Religion vollkommen entsprechenden Baustyles.

War man ursprünglich von der überwiegenden Bedeutung des Innern der Kirche ausgegangen, hatte man sich sodann in der romanischen Periode einem wirkungsvollen Aeussern zugewendet, so galt es nun, durch Inneres und Aeusseres in Uebereinstimmung den Grundgedanken des kirchlichen Gebäudes zum vollkommen entsprechenden Ausdruck zu bringen: das Grab des Heiligen als die Pforte des Paradieses, als den vieltausendarmigen Wegweiser zum Himmel in ganzer Klarheit und Eindringlichkeit hinzustellen.

Der Styl, welcher die Baukunst in Deutschland nahebei 3 Jahrhunderte beherrschte wird der gothische oder Spitzbogenstyl genannt. Das Vorkommen des Spitzbogens lange vor dem nach ihm benannten Baustyl hat das Irrthümliche dieser Benennung dargethan; der Name der „Gothik“ ist ihm zuerst im Ausland, meines Wissens in Italien, und zwar mit der Nebenbedeutung des „barbarischen“ ertheilt worden. Dessen ungeachtet, und weil noch andere Namen (wie „germanisch“, „ogivale“) eine grössere Berechtigung auch nicht haben, behalte ich „Gothik“ als die allgemeinste und anspruchloseste Bezeichnung.

Von der Anlage des kirchlichen Gebäudes bleiben nur die Grundzüge: die Eintheilung in Schiffe und Chor und (doch nicht unerlässlich) die scharf ausgeprägte Kreuzform. Die Krypta verschwindet, da ihre Bedeutung auf den ganzen Bau verklärend übergegangen. Für die Chornische wird der polygone Abschluss Regel; sie verbindet sich durch den durchgeführten Chorumgang, als eine Fortsetzung der Seitenschiffe enger mit dem ganzen Kirchenbau, als es die Absis der Basilica je sein konnte; sondert sich aber durch hohe Schranken und Lettner liturgisch davon ab. Bei grössern Bauten findet sich oft ein Capellenkranz um den Chorumgang. Der Abschluss des Querschiffs ist in der Regel rechtwinkelig, die Westseite enthält die Thurmanlage mit eingeschlossener Vorhalle. Im Innern fällt die Mittelschiffwand weg; ihr den Gewölben (unfreiwillig) geleisteter Dienst wird von hohen, frei emporstrebenden, durch Spitzbogen verbundenen Pfeilern übernommen; nur bei niedern Seitenschiffen tritt über den Pfeilerarcaden ein Stück Mittelschiffwand (Triforium) ein, das sich aber grossentheils in Fensteröffnungen auflöst. Für die Gewölbe ist der Spitzbogen, und zwar durch Gurte und Rippen belebt und verstärkt, die allgemeine Form. Diese Gurte und Rippen erscheinen als Fortsetzung der aufstrebenden Pfeilerglieder, die sich in sie vertheilen; wo sie in der Höhe zusammenstossen, fasst sie ein Schlussstein oder ein Ring ein. Die Pfeiler, aufgebaut auf dem Basament eines überecks gestellten, mehrfach gegliederten Quadrats (wodurch die Parallele mit der Umfassungsmauer vermieden wird), haben von der ältesten organischen Säulenform, der dorischen, das Motiv der Cannelierung aufgenommen, aber durch den polygonen Grundriss modificiert, und mit tiefern Ein-

kehlungen und stärker hervorquellenden Ausladungen versehen, als dem sprechendsten Ausdruck angespannter, lebendig aufstrebender Kraft. Das Capitäl musste auf diesem Wege seine Bedeutung als Bogen- und Gewölbeträger verlieren, ward bald nichts mehr, als Theil eines um den Pfeiler gelegten Blätterkranzes, und konnte deshalb zuletzt auch ganz wegfallen. Die Umfassungsmauer gab gleichfalls wenigstens den grössten Theil ihrer Wandfläche Preis, ersetzte sie durch hohe Fenster und liess die Gewölbe von Halbpfeilern (Diensten) tragen. Für die Fenster, die ehedem nur eng und klein gewesen, musste ein neues System gesucht werden: und man fand in den spätromanischen und Uebergangs-Formen in den durch zwei oder mehr kleine Säulen und Bogen mit durchbrochenem Bogenfeld, unter einem gemeinschaftlichen Bogen zusammengefassten Oeffnungen Anhaltpunkte für die Schöpfung eines neuen Fenster-, Stab- und Maasswerks, sowie der entsprechenden Einrahmung.

In der Kirche war man an ein heiliges Dunkel gewöhnt; diess würde von den durch die grossen Fensteröffnungen einströmenden Licht aufgehoben worden sein, wenn nicht die Kunst der Glasmalerei ins Mittel getreten wäre, die, indem sie das Licht in Farben verklärte und dadurch mässigte, zugleich das Paradies mit Engeln und Heiligen erfüllte.

Schärfer noch, als im Innern, werden wir am Aeussern des Gebäudes die vertical aufstrebende Richtung ausgeprägt finden, zunächst und vornehmlich in den Strebepfeilern. Sie stellen die Umfassungsmauer dar und bilden mit der Fenstereinrahmung, den Diensten und Pfeilern im Innern, mit den Gewölben und Arcadenbogen ein Steingerüst, das die wesentlichen Bestandtheile, den eigentlichen, festen Kern des Gebäudes ausmacht. Die Strebepfeiler sind viereckige, in Absätzen aufsteigende Verstärkungsmauern der innern Wandpfeiler, bestimmt zu Widerlagern gegen den Gesammtdruck von oben, am stärksten desshalb unten gegenüber der Summe des Drucks. Die Absätze sind durch kleine Gesimse mit Wasserschrägen (zum Ablaufen des Regenwassers) bezeichnet, die Flächen durch Stabwerk belebt; von den Absätzen steigen Thürmchen mit Pyramidenspitzen auf; der ganze Strebepfeiler geht zuletzt in ein solches Thürmchen (Fiale) auf.

Um vom überhöhten Mittelschiff oder Chor den Seitenschub der Gewölbe über die Nebenschiffe oder den Chorumgang zu leiten, hatte man — wie wir gesehen — schon früher die Strebebogen erfunden und sie ziemlich massiv aufgeführt. Nun wurden diese Brücken möglichst leicht in Stabwerk construiert und mussten mit ihren durchbrochenen Rosetten und Galerien, kühn und leicht geschwungen, schräg aufwärts geführten flachen Bogen, zumal bei Wiederholung über 2 Seitenschiffe hinüber, und bei Verdoppelung durch mehre Stockwerke, namentlich bei der strahlenförmigen Stellung am hohen Chor, den Eindruck der emporstrebenden Richtung aller Theile wesentlich fördern und verstärken, und doch zugleich durch ihre Abweichung von der Verticalen fühlbar mässigen.

Die Gesimse zeichnen sich durch tiefe Hohlkehlen und Wasserschrägen aus; das Hauptgesims erhält eine Galerie, die aber durch die Fialen der Strebepfeiler und durch pyramidale Fenstergiebel unterbrochen wird, so dass die Horizontale in jener nicht zu überwiegender Wirkung kommt. Im Gefühl, dass alle diese pflanzenartig aufschiessenden Formen einer weitern, naturgemässen Belebung bedurften, liess man aus den gegen aussen gekehrten Seiten der Stäbe, als wären es Blumenstängel, Blätter und Blüten hervorschiessen, und gewann damit zu dem feierlichen Ernst der grossen himmelanstrebenden Steinmassen den Gegensatz der bunten Mannichfaltigkeit und Heiterkeit der belebten Natur.

Für das Ornament wandte man sich an die heimische Natur und entlehnte von dem Weinstock, dem Epheu, dem Hopfen, der Erdbeere, der Eiche und Stechpalme, überhaupt aus den eigenen Gärten, Wäldern und Wiesen, was man an Blättern und Blumen für Giebelleisten und Thürmchen, für Gesimse und Friese, für Capitäle und Pfeilerkränze bedurfte.

Endlich kommen wir zum Antlitz, der West- oder Vorderseite des Gebäudes. Sie hat 3 Portale, auch wohl nur eines; ganz ähnliche finden sich an den Seiten, namentlich am Querschiff. Die Laibung wird von birnförmig profilierten Gurten gebildet, die von polygonen Sockeln sich erheben, im Spitzbogen zusammenlaufen und tiefe Hohlkehlen zwischen sich haben. Diese sind bestimmt, wenigstens geeignet, Statuen und andere Sculpturen aufzunehmen. Hohe Fenster oder Rosetten durchbrechen die Wand, über den Eingängen; Pfeiler mit ihren Fialen und mit Statuen, und mannichfaltige Ornamente beleben die Fläche, so dass Licht und Schatten in reizendem Wechsel darüber liegen.

Hier an der Stirnseite erreicht der Bau seinen vollkommensten Ausdruck, die Gothik ihre höchsten Ziele, in den Glockenthürmen. Sie stehen entweder einzeln in der Richtung des Mittelschiffs, oder zu zweien mit der Schlussmauer desselben zwischen sich. Ueber einem Sockel, den sie mit dem ganzen Gebäude gemein haben, steigen sie zuerst in Quadratform in mehren immer gestreckteren Geschossen auf. Starke, in Abstufungen sich aufwärts verjüngende Strebepfeiler treten aus der Hauptmasse vor und lassen jede Abstufung und sich selbst in Pyramiden enden. Höher hinauf geht das Quadrat in das reichere und leichtere Achteck über, mit Strebepfeilern und ihren Fialen neben hohen, mit Maasswerk ausgesetzten Fenstern. Welche Pracht und wie grossen Reichthum auch hier die Gothik entfaltet, den kühnsten Flug und den wunderbarsten Verstand zeigt sie nun im Weiterbau, in der steil sich erhebenden achtseitigen Felspyramide, in welcher sie die scheinbar in lauter Thürmchen aufgelöste Masse des Thurmes zusammenfasst und sie ihrer Schwere entkleidet, als leichte Filigranarbeit eine Zusammenfügung von Stäben und Rosetten, den Wetterstürmen in der Höhe mit grösster Zuversicht aussetzt. Die Pyramidenstäbe sind, ihrem Ursprung gemäss, gleich den Giebelgesimsen mit Blättern besetzt und, wo sie zusammenlaufen, mit einer grossen, ihre Kelchblätter ausbreitenden Kreuzblume gekrönt, so dass ein lebendiges Gefühl alle Theile zu durchdringen und die Baukunst sich des knospen- und blütheureichen Frühlings, in den sie eingetreten, vollkommen bewusst worden zu sein scheint.

Das sind die wesentlichen Merkmale des gothischen Baustyles in Deutschland, der seine Aufgabe in consequenter Entwickelung und organischem Zusammenhang aller Theile und in steter Würdigung ihrer constructiven Bedeutung gesehen und befolgt, während die Gothik andrer Länder theils romanische Ueberlieferungen festgehalten, theils mehr oder minder ein rein decoratives System zur Richtschnur genommen. Und damit erledigt sich auch wohl die Frage nach seiner Herkunft. Wir haben ihn mit einer Art Naturnothwendigkeit aus dem deutschen Romanismus erwachsen, und nach eigenem Kunstgefühl und Bildungsgesetzen sich gestalten gesehen; — was will dagegen der Bauvertrag einer Gemeinde zu Wimpfen im Neckarthal bedeuten, in welchem der Kirchenbau „more francico“ ausbedungen wird?

Im gothischen Styl wurden fortan in Deutschland die kirchlichen Bauten aufgeführt vom grossen, doppelthurmigen Dom bis zur einfachen Stadt- und Dorfkirche. Er erstreckte sich gleicherweise auf alle kirchliche und weltliche Bauten und auf die ganze Gewerkthätigkeit. Ausser Feld und Waldcapellen, Betsäulen (s. g. Martern) waren an vielen Orten, wohl vor-

nehmlich von Kreuzfahrern veranlasst, „Heilige Grabkirchen" errichtet; neben Fürstenschlössern und Ritterburgen wurden in den Städten Kauf-, Lager- und Rathhäuser im gothischen Styl erbaut und auch das bürgerliche Wohnhaus schloss willig sich an mit der Beschaffung von Haus- und Tischgeräth, Ess- und Trinkgeschirr, mit Teppichen, Kleidern und Schmuck. Was aber ausser dem Zusammenhang mit dem künstlerischen und nationalen Formensinn all diesen Dingen einen unvergänglichen Reiz verleiht, das ist das Bestreben, Alles mit dem Gedanken zu beleben, an das Bedürfniss des Leibes die geistige Nahrung der Unterhaltung, der Lust und selbst der Belehrung zu knüpfen.

Wohl hatte sich das Alles naturgemäss unter dem Einfluss der allgemeinen christlichen Bildung gestaltet, ohne Verabredung und äusseres Gebot. Dennoch glaubte man das frei Entstandene für die Zukunft sichern zu sollen gegen Willkür und Verfall, und schloss eine Verbindung der Baugewerkleute, Baumeister, Maurer und Steinmetzen zu s. g. B a u h ü t t e n. Vereinigt unter strengen und festen Gesetzen, geleitet von einem organisierten Vorstand waren dieselben förmliche Schulen der Baukunst und der Baugewerke, in welchen die Lehrlinge unterrichtet und nur nach ernsten, gut bestandenen Prüfungen ihrer Fähigkeiten der Bauhütten-Rechte (an Bauten sich zu betheiligen) theilhaftig erklärt wurden. Die vornehmsten deutschen Bauhütten bestanden in Cöln, Zürich und Wien; die angesehenste von allen in Strassburg.

Bei der fast beispiellosen, Kunstthätigkeit dieser Zeit und den theilweis ins Colossale gehenden Bauunternehmungen ist eine Frage nach den bewegenden Kräften, die so Ausserordentliches geleistet, wohl am Platze. Schon öfter wurde auf die Religion als die Quelle aller Kunstthätigkeit hingewiesen. Es ist für die Bildungsgeschichte unseres Volkes, wie für die Kunstgeschichte wichtig im Gedächtniss zu behalten, dass Capellen und Kirchen bis zu den wunderbaren Riesendomen, dass die Denkmale mittelalterlicher Malerei und Plastik, wo nicht alle, doch in überwiegender Mehrzahl nicht der Kunstbegeisterung, Vaterlandsliebe, Dankbarkeit gegen Lebende, selbst nicht der Eifersucht und Eitelkeit ihre Entstehung verdanken, sondern dem Schuldbewusstsein der Menschheit, der Lehre von der Erbsünde, der Furcht vor dem Fegefeuer und der Hölle und der verheissenen Versöhnung durch die Kirche. „Für der Seelen Seligkeit", „für die Errettung der Seele", „zur Vergebung der Sünden", ja zur Sühne eines ganz bestimmten oder bekannten grossen Verbrechens wird die Kunst in Bewegung gesetzt, und „Ablass" ist die Zauberformel, mit welcher die Beiträge zu Dom- und Kirchenbauten gewonnen werden.

Es ist unerlässlich, über diese Thatsache sich keiner Täuschung hinzugeben, um bei der Lobpreisung des Mittelalters und seines religiösen Sinnes in Beziehung auf die Kunst nicht ganz falsche Voraussetzungen zu machen und noch falschere Schlussfolgerungen zu ziehen. Gewiss aber ist es nicht zu beklagen, dass als es sich in unsern Tagen darum gehandelt hat, den Dom in Cöln auszubauen und das Geld dafür herbeizuschaffen. selbst von der kirchlichen Oberbehörde keines der Mittel angewendet worden ist, durch welche Bischof Konrad und seine Nachfolger einst allein den Bau ermöglichen konnten, und dass unsere Beiträge nicht für Vergebung unserer Sünden, sondern für Erhaltung und Vollendung eines Denkmals deutscher Kunst, als ein Lebenszeichen der tiefinnersten Sehnsucht unsers Volkes nach wahrhaftiger, sichtbarer und dauernder Einheit verlangt und gegeben worden sind.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Die bedeutendsten kirchlichen Denkmale gothischen Styls in Deutschland sind die Liebfrauenkirche zu Trier, der Dom zu Magdeburg, die Alte Pfarr in Regensburg, die Elisabethkirche in Marburg, der Dom von Cöln, die Abtei Altenberg, die Katharinenkirche zu Oppenheim, die Kirche zu Wimpfen im Thal, die Münster in Freiburg und in Strassburg, die Dome zu Halberstadt, Meissen, Erfurt, Regensburg, St. Stephan in Wien, S. Sebald und Lorenz in Nürnberg, die Dome von Wetzlar und von Ulm an welche sich noch eine grosse Anzahl von Haupt- und Nebenkirchen in Deutschland anreihen lassen würden, wenn hier der Raum dafür gegeben wäre, da es kaum eine Stadt von einigem Umfang bei uns ohne ein solches Denkmal geben wird, eingerechnet die Bauwerke eines etwas abweichenden Styls im deutschen Nordosten.

Die Liebfrauenkirche zu Trier hat zum Grundplan ein griechisches Kreuz dessen östlicher Theil zum Chor verlängert worden und das an allen Enden einen polygonen Abschluss hat. Die Umfassungsmauern folgen indess nicht der Form des Kreuzes, sondern indem sie von Kreuzende zu Kreuzende die zwischenliegenden Winkel mit je zwei polygonen Vorlagen abschliessen, bilden sie eine Art Rundbau mit polygonischem Capellenkranz, dem das verlängerte Hauptchor und die Kuppel über der Kreuzung der überhöhten Schiffe ein eigenthümliches Aussehn geben. Deutlich tritt es an der Westseite vor Augen. (S. die Bildtafel.) Noch sucht der romanische Styl seine schwindenden Rechte zu behaupten: in seinen Formen ist das Portal gebildet, aber die Fenster sind gothisch; die Verzierungen der Capitäle wie alle Ornamente sind gothisch, aber die obersten Thurmfenster sind romanisch; die untern sind wohl gothisch, aber von einem Rundbogen überspannt. Im Innern ist der gothische Styl in Bogen und Gewölben, Profilen und Ornamenten mit grosser Folgerichtigkeit durchgeführt, nur dass neben den grossen gegliederten Pfeilern auch einfach runde Säulen angewendet sind. Im obern Stockwerk wird der Grundplan der Rotunde verlassen und die Kreuzform tritt ganz klar und bestimmt hervor. Von den Sculpturen der Façade wird später die Rede sein. — Ueber die Zeit der Erbauung haben wir keine urkundliche Nachricht (C. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier etc. I. S. 15. gibt mit Bestimmtheit 1227 an. Mit Sicherheit weiss man, dass die Kirche 1243 noch nicht ganz vollendet war.)

Die deutsche Kirche, bei welcher zuerst der gothiche Styl von Anfang bis zu Ende durchgeführt worden, ist die Kirche der h. Elisabeth in Marburg, nach ihrem am 19. Nov. 1231 erfolgten Tode und nach ihrer Heiligsprechung am 27. Mai 1235 gegründet von ihrem jüngsten Schwager, dem Landgrafen und Deutschmeister Konrad am 12. August 1235. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, nach ihres Gatten, des Landgrafen Ludwig Tode, der das Kreuz genommen und im Gelobten Lande gestorben, von ihrem ältesten Schwager Heinrich Raspe mit ihren Kindern von der Wartburg vertrieben, hatte in dürftigen Umständen in Eisenach gelebt, dann aber nach wiedererlangtem Besitz ihrer Güter sich nach Marburg gewendet, daselbst ein Hospital gestiftet, in das sie selber als Krankenwärterin einzog und dem eben erst gestorbenen und heilig gesprochenen Franz von Assisi eine Capelle erbaute, die alsbald ihre eigene Ruhestätte wurde.

Die ihr gewidmete Kirche hatte von Anbeginn noch die weitere Bestimmung, die Kirche des deutschen Ordens zu sein, und hatte als solche die h. Jungfrau Maria zur Patronin. Mochte nun das Ansehn des Ordens allmählich schwinden, stets wachsende und zu schwärmerischer Begeisterung sich steigernde Verehrung aber der h. Elisabeth das allmähliche Schwinden des Namens Maria verschulden — Thatsache ist: die Kirche wurde nur nach ihr genannt.

Es ist ein eigenthümliches Zusammentreffen von Umständen, das dieser Gründung eine besondere geschichtliche Bedeutung gibt. Einer deutschen Fürstin, die im Wechsel von hohem Glück und tiefstem Unglück das allein wahre Lebensziel nicht aus den Augen verloren, einer in tiefster Demuth würdevollen Christin, einer Heiligen im schönsten Sinne des Wortes, der nicht erst die Ferne vergangener Zeiten und mythologische Phantasien den Schimmer um's Haupt gelegt, von deren unsträflichem, an Liebe und aufopfernder Güte überreichem Leben Zeitgenossen an ihrem Sterbelager ein unanfechtbares Zeugniss ablegen konnten, wird wenige Jahre nach ihrem Verscheiden — ein erstes Beispiel der Art! — eine Kirche erbaut und gewidmet. Und diese Kirche ist das erste deutsche Baudenkmal in jener Kunstform, in welcher die christliche Architektur ihr höchstes Bestreben, ihre Vollendung als „Pforte des Paradieses" erreicht hat. Erkennen wir darin die nachdrückliche Mahnung, das seltene Werk deutscher Kunst hoch in Ehren zu halten!

Eine überraschende Zierde von Stadt und Umgegend erhebt sich das prächtige, und doch in ernster Einfachheit würdevolle Gebäude von grauen Sandsteinquadern über die flachen Ufer des Lahnflusses zu einer Höhe von 260 F. Dreischiffig, 225 F. lang mit stark vortretendem, polygonisch abgeschlossenem 134 F. langem Querschiff, schliesst die Kirche in Osten mit einem gleichfalls polygonen 52 F. tiefen Chor ab und hat an der Westseite rechts und links vom Haupteingang 2 in spitze Steinpyramiden endende hohe Thürme und ein Thürmchen (einen s. g. Dachreiter) über der Kreuzung der Schiffe. (S. die Bildtafel).

Fast mit Schüchternheit wird die ausserordentliche Schlichtheit der Façade durch die Schönheit des Portals und der Fenster unterbrochen und doch ist auch an ihnen der Schmuck so maassvoll, dass der Gesammteindruck nicht gestört wird, ja, dass die besonders glückliche Wahl der Proportionen der einzelnen Abtheilungen ungehindert in die Augen fällt.

Die Laibung des Portals ist an jeder Seite mit 4 sehr schlanken, auf achteckigen Doppelsockeln aufsitzenden Dreiviertelsäulen besetzt, die über ihren Capitälen von wildem Weinlaub und ihren viereckigen Deckplatten Bogen tragen, von denen zwei glatt, zwei mit Blättern bedeckt sind. Das ziemlich hohe Bogenfeld ist grossentheils mit Rankenwerk von Reben und Rosen verziert, die in leicht verständlicher Beziehung zu dem Marienbild, das sie umkränzen, stehen.

Je weiter wir an der Façade hinansehen, je deutlicher tritt die fortschreitende Gothik uns entgegen. Das grosse Spitzbogenfenster über dem Eingang hat das ganze reiche Maasswerk dieses Styles aus seiner besten Zeit. Auffallend schlank sind die obern Thurmfenster. Auf eigene Weise ist die Form des Dachgiebels zwischen den Thürmen zugleich angedeutet und versteckt, indem die Mauerfläche theils durch ein Fenster durchbrochen, theils durch Blenden mit Maasswerk, mit Giebeln und Fialen bedeckt und endlich oben zinnenartig horizontal abgeschlossen ist, während doch die Dreieickform des Giebels sich überall durchfühlen lässt.

An den Thürmen macht sich ein Unterschied in den thurmartigen Pfeileraufsätzen bemerklich, indem diese am südlichen Thurm viereckig, am nördlichen — und zwar mit mehr Recht — achteckig sind.

Durch eine Vorhalle treten wir in's Mittelschiff. Hoch und frei streben die Pfeiler empor bis zu den Capitälen, auf denen die Rippen der im schlanken Spitzbogen emporgeführten Gewölbe aufsitzen. Die Seitenschiffe sind gleich hoch, und zwei Reihen hoher Fenster über einander spenden reichliches Licht in die weiten, luftigen Räume. — Ein Lettner trennt Mittelschiff und Chor; die Kreuzung ist durch die Chorstühle der Deutschordensritter abgesperrt; doch ist

ein Zugang zum Chor und zum Hauptaltar offen gelassen. In die Querschiffe gelangt man aus den Seitenschiffen; im nördlichen steht das Grabmal der h. Elisabeth; das südliche wird von den Grabmälern der Ahnen des hessisch-thüringischen Fürstenhauses eingenommen. — Unterhalb der Fenster, der untern wie der obern, sind in der Umfassungsmauer Umgänge und Treppenverbindungen, den Zutritt zu jeder Stelle des Baues zu sichern. — Die Pfeiler sind nicht aus dem Quadrat, sondern aus dem Kreis construiert und haben desshalb ein mehr säulenartiges Aussehn; aber doch setzen sich die Rippen der Scheidebogen als Dreiviertelsäulen an dem Pfeiler fort. Diese Rippen haben scharf ausgeprägte Profile mit tiefen Hohlkehlen und der birnförmigen Zuspitzung. Der Bau ist jedenfalls von Osten nach Westen geführt und gefördert worden; als Belege können u. A. die Plinthen der Pfeiler dienen, deren der Ostseite nächste rund, die der Westseite sich nähernden achteckig sind. Gleicherweise geht das Blätterwerk der Capitäle von den fetten und rundlichen Formen in Osten zu den scharfkantigen ausgezackten in Westen über. — Das Mâsswerk der Fenster besteht aus einem Ring über 2 Spitzbogen, die von einem Mittelstab getragen werden. Nur bei 3 Fenstern kommt eine rosettenartige Ausfüllung dazu. Im Anfang hat man — das ist wohl zu beachten — Ringe und Spitzbogen durchaus selbständig oder unverbunden geformt; später aber die obersten Flächen von beiden so in einander übergeführt, dass sie zusammen Einen Körper bilden. Die Fenster des Chors und der Kreuzarme nehmen den ganzen Raum zwischen den Strebepfeilern ein; in den Nebenschiffen überlassen sie noch ein gut Theil der Umfassungsmauer. Die Glasmalereien beschränken sich auf Blattornamente.

Zu den frühesten Werken deutscher Gothik gehört — wenn auch nur mit einzelnen Theilen — der Dom zu Magdeburg, eines der erhabensten Baudenkmale unsers Vaterlandes. Der vom Kaiser Otto I. gegründete Bau, nach alten Nachrichten ein Beispiel architektonischer Pracht, ward i. J. 1207 von einer Feuersbrunst in Asche gelegt. An und auf seiner Stelle begann Erzbischof Albrecht, Graf von Kevernburg einen Neubau grösser als der alte gewesen, und in einem neuen Style. Bei seinem Tode 1234 konnte bereits im Chor Messe gelesen werden; allein nach der Zeit wird der Bau, aus Mangel an Geld, langsam Fortschritte gemacht haben; denn 1274 klagt Erzbischof Konrad noch darüber, und erst im J. 1363 konnte die Einweihung erfolgen.

Die Kirche ist ein dreischiffiges Langschiff mit Vorhalle, Querschiff und Chor. Zweimal 6 Pfeiler dienen dem Langhaus, der Kreuzung und dem Thurmunterbau, doppelt soviel mit den Strebepfeilern den Umfassungsmauern. Das Querschiff ladet nur wenig aus und zwar weniger über das Langhaus, als über den Chor. Die Anlage dieses letztern, die uns hier zunächst angeht, ist eigenthümlich und schön. An den uns aus früheren Beispielen bekannten Chorumgang schliesst sich ein Capellenkranz, der vor die Umfassungsmauer vortritt, während der Chorumgang in polygoner Gestalt und mit Hülfe des Pfeilerbaues zu Stande kommt, und zu einer prachtvollen Empor benutzt werden konnte (dem „Bischofgang,“) einer Anlage, wie sie nicht leicht ein zweites Mal in Deutschland anzutreffen sein wird.

Das innere Chor hat die Breite des Mittelschiffs und wird von 10 Pfeilern verschiedener Grösse, davon 2 auch der Kreuzung angehören, eingefasst. Die Thürme in den Winkeln zwischen Querschiff und Chor sind nur bis zur Höhe der Chormauern ausgeführt. Die äussere Ansicht des Chors ist von auserlesener Schönheit; und obschon man hier den Abgang der vermittelnden Strebebögen findet, so gewähren doch die einzelnen Abtheilungen, die vortretenden polygonen

Capellen mit ihren überbogten Fenstern und Wandsäulen, der Bischofgang mit seinen Fenstern, Strebepfeilern und seiner Galerie, endlich der zurücktretende, hochaufstrebende, mit einer doppelten Galerie, bekrönte innere Chor mit seinen Prachtfestern, eine reizende, stets neu anregende Abwechslung.

Im Innern, wie heiter erhaben auch der Gesammteindruck ist, werden wir uns doch sogleich nach dem Chor hingezogen fühlen, dessen Anordnung zu den glücklichsten Anlagen altdeutscher Kirchenbaukunst gerechnet werden muss. (S. die Bildtafel). In 3 Stockwerken erhebt sich die Chorumfassung, deren unterstes schwer und massenhaft ist, während das oberste leicht, frei und hoch emporsteigt. Zum Chorschluss, wo der Altar steht, führen 5 Stufen; 5 spitzbogige Arcaden verbinden ihn mit dem Chorumgang. Hier treffen wir auf kurze, dicke Halbsäulen, die auf Rundbogen berechnet scheinen, aber Spitzbogen mit einfach rechtwinkeligen Gliedern tragen. An der innern Seite der Arcadenpfeiler steigen Halbsäulenbündel auf, die als Sockel dienen für sehr merkwürdige und kostbare, an Höhe, Durchmesser und Farbe verschiedene Säulen von Porphyr und Granit. Sie sind Reste des alten Doms und von Kaiser Otto I. aus Italien, muthmaasslich aus Ravenna nach Deutschland gebracht. Die Mauerflächen zwischen ihnen sind durch kleine, kleeblattartig überbogte Fenster und durch noch kleinere Nischen, mit allerhand Bildnereien, den klugen und thörichten Jungfrauen u. a. m. belebt. Auf den Säulen und dem gleich hohen Gesims stehen 6 Statuen von sehr alterthümlicher Form und sehr abenteuerlichem Aussehn, Kirchenpatrone, die man aus Pietät aus dem Schutt des alten Domes herübergenommen haben wird.

Die Arcaden des zweiten Stockwerks sehen schon leichter aus, als die untern; ihre Pfeiler sind an den Ecken mit zierlichen, durch Ringe in eine obere und eine untere Hälfte getheilten Säulen abgefasst. Die Bogen sind mit einem Rundstab überspannt, der mit den Ecksäulen in scheinbarem Zusammenhange steht. Hinter diesen Arcaden ist der „Bischofgang“ mit einer gleichen Anzahl Fenster, so dass dieser Raum immer hell erscheint.

Das dritte Stockwerk wird von 4 hohen, spitzbogigen Fenstern zwischen schmalen Pfeilern und dem Gewölbe gebildet. Es ist vortrefflich proportioniert: 43 F. hoch gegen das mittlere von 21, das untere von 25 F. Höhe. Die Gewölbträger sind Halbsäulen mit feinen, romanischen Capitälen und mit Ringen, die durch Verkropfung der sie durchschneidenden Gesimse entstehen. Auch die Gewölbe und ihre Rippen mahnen noch Abschied nehmend an alte Zeiten, aus denen sie mit neuen und doch verwandten Zügen hervorgehen.

Der Weiterbau erhielt, wie oben erwähnt, seine Vollendung erst im 14. Jahrhundert.

Der Fortgang der Geschichte führt uns zu dem grössten und bedeutendsten Denkmal des gothischeu Styls und der deutschen Baukunst überhaupt, zu dem Dom von Cöln, dieser erhabensten Schöpfung des germanisch-christlichen Kunstgeistes!

An der Stelle des jetzigen Domes stand vor Zeiten eine dem h. Petrus gewidmete Kirche. Im 13. Jahrhundert hatte sie 2 Chöre über 2 Krypten, von denen die östliche dem h. Petrus, die westliche den HH. Martin und Stephan nebst der h. Jungfrau gewidmet waren. Der Beschluss zu einem Neubau ward in allgemeiner Rathsversammlung am 25. März 1247 gefasst, und zu dieser selbst durch den Erzbischof Conrad von Hochstaden und Altenahr in Gegenwart des neuerwählten deutschen Königs, Wilhelm, Grafen von Holland, (des Gegenkönigs von Friedrich II.) und vieler Fürsten und Grossen des Reichs am 14. August 1248 unter grosser Feierlichkeit der Grundstein gelegt. Als erster Dombaumeister wird mit grosser Wahrscheinlichkeit der Steinmetz Meister Gerhard angenommen.

Auf deutlich ausgesprochener Grundlage der Kreuzform mit fünfschiffigem Langhaus und entschieden vortretendem dreischiffigem Kreuzschiff und in den Ostraum fortgesetzten Seitenschiffen, an die sich ein Kranz von 7 Capellen als Chorschluss reiht, mit zwei colossalen Thürmen an der Eingangseite in Westen, in harmonischer Uebereinstimmung der Theile unter sich wie zum Ganzen ist der mächtige Bau aufgeführt*).

Die Anlage des Ganzen als eines einheitlichen Werkes vorausgesetzt ist nur die untere Hälfte des Chores nach den Formen des ursprünglichen Entwurfes ausgeführt. Einer zweiten Periode gehört der obere Theil im Mittelschiff des Chors an, während das reiche System von Strebebögen und Belastungsthürmen über den Seitenmauern des Chors eine dritte Umbildung bezeichnen.

Der Chor war in seinem innern und äussern Bau i. J. 1322 vollendet. Im Weiterbau nach Westen konnten nur in Behandlung der Einzelformen Abweichungen vorkommen, da eine Veränderung im Grossen die Harmonie empfindlich gestört haben würde. Die Seitenschiffe konnten nur bis zum Ansatz der Gewölbe aufgeführt werden; ihr nördliches wurde noch vor Einstellung des Baues im 16. Jahrhundert vollendet; mit den Thürmen der Westseite hatte man noch vorher beginnen können. Freilich mehr als etwa ein Drittel des südlichen Thurmes, und vom nördlichen nur etwa die Fundamente hatte man nicht zu Stande gebracht, als die Mittel für den Weiterbau versiegt waren. Der herrliche Bau blieb ein Fragment und kam als Halbruine an das neunzehnte Jahrhundert.

Ein erster Hoffnungsstrahl fiel auf die verwitterten Mauern, als i. J. 1814 bei Gelegenheit der Siegesfeier nach dem ersten Feldzuge der Befreiungskriege der grossherzogl. hessische Oberbaurath Moller die Original-Baupläne zu der Westseite auf einem Speicher in Darmstadt gefunden, wohin sie 1803 mit dem Kölner Domarchiv während der Franzosenherrschaft geflüchtet worden und unter allerhand werthlosen Gegenständen vergraben gelegen hatten.

Wohl waren Wachrufe schon früher erklungen, aber auch erfolglos verklungen. Georg Forster in seinen „Ansichten vom Niederrhein" schreibt 1790: „Es ist sehr zu bedauern, dass ein so prächtiges Gebäude unvollendet bleiben muss. Wenn schon der Entwurf, in Gedanken ergänzt, so mächtig erschüttert, so mächtig erschüttern kann — wie hätte nicht die Wirklichkeit uns hingerissen!" Und Friedrich Schlegel sagt in seiner „Gemäldebeschreibung aus Paris und den Niederlanden" 1802: „Das merkwürdigste aller Denkmale in Cöln ist der Dom. Wäre er vollendet, so würde auch die gothische Baukunst ein Riesenwerk aufzuweisen haben, das den stolzesten des alten oder neuen Roms verglichen werden könnte."

Den Worten folgte die That! In begeisterter Kunst und Vaterlandsliebe und schon mit dem Gedanken an eine künftige Wiederaufnahme des Dombaues liessen die Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée aus Cöln Zeichnungen und Pläne nach den vorhandenen Bautheilen anfertigen und bereiteten das Prachtwerk vor, das sie 1821 herausgaben und in dessen Vorrede

*) Die Aehnlichkeit dieses Planes mit dem Grundriss des Domes von Amiens kann zugegeben werden; die sehr gewichtigen Unähnlichkeiten können aber ruhiger Betrachtung unmöglich entgehen. Schön und richtig sagt Schnaase (Kunstgesch. V. S. 538): „Der Cölner Dom ist die Nachbildung eines grossen Meisters, der nichts ungeprüft annahm, sondern die Intentionen seines Vorgängers erforschte und besser auszudrücken suchte, so dass sein Werk neben jenem Vorbilde wie die prachtvoll entwickelte Blume neben der nur halb geöffneten Knospe erscheint."

Die ganze Länge des Doms beträgt 450′, die Breite 175′; die Länge des Kreuzschiffs 274′, seine Breite 122′. Das Hauptschiff ist 50′ breit und 150′ hoch. Die Seitenschiffe sind halb so hoch und je 2 halb so breit als das Mittelschiff, in der Art, dass das innere 27′, das äussere 23′ misst. Die Höhe des Dachs ist 195′, die der Thürme 486′(?).

sie sagen: „Seit 300 Jahren steht nun schon das unterbrochene Werk, ein doppeltes Denkmal des erhabensten Geistes, des beharrlichsten Willens und kunstreichen Vermögens und zugleich der Alles zerstörenden Zwietracht, ein Sinnbild der ganzen Geschichte des deutschen Vaterlandes. Käme die Wiederaufnahme des Baues zu Stande, so würden die Ufer des Rheines ein neues Weltwunder vollendet sehen, welches die riesenhafte Grösse des orientalischen Alterthums mit dem ganzen Reichthum europäischer Kunst und Bildung in sich vereinigte."

Nun traten immer mehr und sehr gewichtige Stimmen für die Erhaltung und den Weiterbau des Domes ein: Görres erhob die seinige mit Macht; Göthe ward in Wiederbelebung der eigenen Jugendbegeisterung für die Gothik zum Fürsprecher des Fortbaues; aber entscheidend wirkte der Besuch des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen bei seiner Rückkehr von Paris nach dem Friedensschluss von 1814, nach welcher er seinen königlichen Vater veranlasste, durch Schinkel den Bau untersuchen und über den Umfang der nothwendigen Restaurations-Arbeiten Bericht erstatten zu lassen. — Zunächst beschränkte man sich auf Ausbesserung schadhafter und Gefahr drohender Stellen, womit erst Arch. Ahlert und nach dessen Tode Arch. Zwirner betraut wurde. 1841 war man so weit, um zu ermessen, ob man den Ausbau des Domes mit Aussicht auf Erfolg in Angriff nehmen könnte? Die künstlerischen Kräfte waren vorhanden, die gewerklichen eingeübt und erprobt; es fehlte nur an den Geldmitteln. Der Dom war als das herrlichste Werk deutscher Kunst anerkannt, ein Ausdruck des edelsten Geistes unsers Volkes, ja ein Sinnbild der Einheit des Vaterlandes; man konnte mit Zuversicht auf eine allgemeine Theilnahme rechnen und gründete am 14. Febr. 1842 den Cölner Dombau-Verein. Am 4. September d. J. ward unter Betheiligung einer zahllosen Menschenmenge, von Abgesandten aus allen Theilen Deutschlands und in Gegenwart des Erzbischofs Geissel von dem König Friedrich Wilhelm IV. der Grundstein zum Ausbau gelegt und der erste Stein wieder auf den südlichen Thurm emporgezogen. Bereits im J. 1848 konnte das 600 jährige Jubiläum der Gründung des Domes in Gegenwart des Königs, des Erzherzogs Reichsverwesers, vieler Mitglieder des ersten deutschen Parlamentes in vaterländischer Begeisterung innerhalb des kräftig aufwachsenden Baues gefeiert werden.

Seitdem hat auch der zweite Baumeister einem dritten das Feld überlassen müssen. Unter der einsichtvollen Leitung des Arch. Voigtel ist allmählich der Bau mit beiden Thürmen so weit gefördert worden, dass das Jahr der gänzlichen Vollendung ganz nahe gerückt ist und mit möglichster Wahrscheinlichkeit für 1884 festgesetzt werden konnte.

Und so greift unsere Abbildung mit der Ansicht der südlichen Aussenseite der Wirklichkeit nur um ein Paar Jahre voraus. Wir haben den Chor vor uns mit seinem Pfeilerhain und seinen leichtgeschwungenen Brückenbogen; ohne Makel und Beschädigung, wie neu erbaut; in den reinsten Formen schliesst sich die Façade des Querschiffs an mit seinen 3 Portalen, seinem grossen Mittelschifffenster, den vielen Strebepfeilern, Fialen und Strebebögen, den schön verzierten Giebeln, Galerien und Maasswerk. Nur ein kleiner Theil des Langhauses, seiner Seitenschiffe und des Mittelschiffs ist sichtbar auf der Bildtafel, doch hinreichend, die Uebereinstimmung mit dem Chor darzuthun. Das Ganze hat das schützende Dach über sich mit der Firstbekrönung, und über der Kreuzung von Langhaus, Chor und Querbau steigt der zierliche mit dem Stern der h. Drei Könige gezierte Mittelthurm empor. An der Westseite prangen die majestätischen Thürme, die gleichsam viel geästet in den Himmel wachsen und auf ihren durchbrochenen Gipfelpyramiden die Wunderblume des heiligen Kreuzes tragen.

Und treten wir nun in das Innere, so überkommt uns schon bei der flüchtigsten Umschau ein mächtiger Eindruck von Grösse und Erhabenheit, wie nicht leicht ein andrer auf Sinne und Gemüth wirkt; ja als ob die Steine reden könnten klingt es durch den ganzen Bau, und am vernehmlichsten von den aufstrebenden mächtigen Pfeilerreihen und den hohen Wölbungen des Chors: Heilig! Heilig! Heilig ist die Stätte auf der wir stehen, wie der Ewige dem sie geweiht ist!

Es ist schon oben gesagt worden, dass wir am Cölner Dom verschiedene Bau-Perioden beachten mussten, und haben im Chor auf den Unterschied zwischen der untern schmucklosen und der obern reichverzierten Hälfte hingewiesen. Der wichtigste Fortschritt indess, den die Gothik thun konnte, und den die deutsche Baukunst wirklich gethan hat, tritt in der Gliederung der Gewölbbögen und der Verbindung derselben mit ihren Trägern, den Pfeilern hervor. Im Cölner Dom können wir die Umwandlung der mit Dreiviertelrundstäben besetzten runden Säule in den gegliederten in die Gewölbrippen übergeführten Pfeiler schrittweis verfolgen. Im Mittelschiff ist die ursprüngliche, aus der Säule entsprossene Pfeilerform noch deutlich durchzufühlen; aber ihre Gliederungen sitzen nicht mehr lose an dem cylindrischen Kerne, sondern entwinden sich ihm mit lebendiger Bewegung. An den Pfeilern zwischen den innern und äussern Seitenschiffen tritt dagegen die quadratische Grundform des Pfeilers deutlich hervor; an die Stelle der convexen Linie zwischen den Gliedern ist die concave gekommen. — In der zweiten Periode werden Mannichfaltigkeit, Reichthum und Leichtigkeit die Hauptmerkmale. Am deutlichsten spricht sich der Unterschied von der ersten Periode in den Fenstern aus, in deren Verhältnissen und Maasswerk allen Anforderungen der Schönheit und der vollendeten Durchbildung entsprochen ist. Dazu kommt die fast unverhältnissmässige Höhe der Pfeiler und Gewölbe im Chor, die man als eine leidenschaftliche Befolgung des aufwärts strebenden Prinzips betrachten könnte.

Eine nothwendige Folge dieser hohen Gewölbanlagen sind die Strebepfeiler und Strebebogen, welche dem Chor sein ganz besonders pracht- und glanzvolles Aeussere geben. Da starke Pfeiler an der Mittelschiffwand nicht emporgeführt werden konnten, musste der Schub der Gewölbe auf die äussern Strebepfeiler geleitet werden. Die Brückenbogen konnte man aber nicht über beide Seitenschiffe weg sprengen und führte deshalb über den Pfeiler zwischen beiden Seitenschiffen besondere Pfeiler auf, so dass 2 Brückenbogen geschlagen werden konnten; aber die Höhe der Mittelschiffgewölbe nöthigte zur Verdoppelung des Systems, so dass jeden Gewölbschub ein Gegendruck von 4 Strebebogen geleistet wird. Die zierliche Zeichnung dieser Bogen, ihr durchbrochenes Maasswerk, die vielfache Gliederung und Ausschmückung der Pfeilerthüren mit ihren Fialen gibt dem Chor vornehmlich den zauberhaften, die Phantasie und die Sinne fesselnden Charakter, der dem Dom seinen Weltruhm begründet und der in überwältigender Weise bei Beleuchtung durch bengalisches Feuer seine Wirkung äussert. Den schönsten Anblick hat man vom „Frankenplatz" aus, zwischen dem Dom und dem Rhein. (S. die Bildtafel.) Aus dem mächtigen Unterbau erhebt sich ein Wald von Pfeilern, die in grössern und kleinern Pyramiden gipfeln und durch Strebebogen verbunden sind. In ihren Nischen stehen die Statuen lobsingender und musicierender Engel, (aus alter und aus neuer Zeit,) um den Gedanken des Chors in einer neuen Weise auszuführen. Auf der Spitze des Daches glänzt ein 26′9″ hohes, 1388 Pfund schweres eisernes Kreuz.

Vom Kreuzschiff waren in der alten Bauzeit nur geringe Theile ausgeführt worden;

wenn die Vorderschiffe sodann mit ihren Umfassungsmauern unmittelbar an die Formen des Unterbaues vom Chor sich anschlossen, so war damit nur der unerlässlichen Uebereinstimmung Genüge geleistet, da das Langhaus, architektonisch betrachtet, wie eine Fortsetzung des Chors erscheint. Anders konnte es sich bei den Thürmen, die einen selbständigern Theil des Gebäudes ausmachen, gestalten, und eine reichere Gliederung und Decoration bei ihnen eintreten. Folgerichtig ist denn auch bei dem Weiterbau die obere Abtheilung des Langhauses übereinstimmend mit jener des Chors ausgeführt worden.

Zur Vollendung der Westseite (S. die Bildtafel.) dienten zunächst die vorhandenen, nicht unbeträchtlichen, bereits ausgeführten Theile des südlichen und die Grundmauern des nördlichen Thurmes und vornehmlich die Originalpläne. Mit einer Folgerichtigkeit ohne Gleichen ist daran das Prinzip des Emporstrebens durchgeführt, so dass die Horizontale nur als überwundene Kraft und für Ruhepunkte mitwirkt; ja, dass der Mittelbau, anstatt seine Breite geltend zu machen, in den gewaltig aufschiessenden Thurmbau bis zum Verschwinden eingeschlossen ist. Durch das weitvortretende Kreuzschiff wird der bedenkliche Eindruck der ungeheuren Höhe der Thürme gemässigt. Besonders befriedigend für das Auge wirkt die mannichfach sich wiederholende Dreitheilung in der Anordnung, bei welcher immer eine höhere Mitte zwei weniger hohe Seitentheile hat. Ebenso stellen sich alle Höhenverhältnisse in voller Uebereinstimmung mit den Regeln des Goldenen Schnittes wohlthuend dar: der Dom bis zum Dachfirst verhält sich zu dem Rest bis zur Spitze der Kreuzblume, wie dieser Theil zur Gesammthöhe. In gleicher oder ähnlicher Weise entsprechen sich die Verhältnisse aller besonders hervortretenden Abtheilungen, so dass im Ganzen wie im Einzelnen eine mächtig wirkende Harmonie gewonnen ist.

Betrachten wir nun die Formen genauer, so werden wir an den Strebepfeilern eine andere als die bisherige Behandlung wahrnehmen. Hier beginnt schon von unten ein Verzierungssystem, das die Schwere und Massenhaftigkeit der Pfeiler durch ein vielgegliedertes Blendmaasswerk vollständig überwunden und dem Emporstreben derselben zum sehr deutlich sprechenden Ausdruck dient und das je höher hinauf zu immer reicheren Entwickelungen führt, bis es in dem Gipfel der leichten, luftigen, dichtbelaubten Pyramide und deren geöffnetem Blumenkelch wie im Himmel verklingt.

Die Fünftheilung des Langhauses ist deutlich ausgesprochen und durch die beiden untern Stockwerke, also sogar über Bedarf durchgeführt, da die Seitenschiffe die Höhe des Mittelschiffs nicht haben. In allen einzelnen Bauformen, im Maasswerk der Fenster wie der Mauerblenden, in Rosetten, Drei-, Vier- und Fünfpässen, nicht minder in der Blätterbekränzung der Pfeiler, in Blumengewinden der Hohlkehlen, in Gesimsprofilen und Fenstereinfassungen, in den leichtaufgeschossenen Fialen und in den reizvoll durchbrochenen Galerien und Brückenbogen herrscht die grösste Reinheit des Styls, die vollkommenste Schönheit der Verhältnisse und der Gestaltung.

Bevor wir scheiden von dem Dom, treten wir noch einmal in das Innere. Wiewohl die Pracht der Glasgemälde aus alter wie aus neuer Zeit uns festzuhalten droht, Grabmäler und Altarwerke unser Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, ja der Gesammteindruck des fünfschiffigen Langhauses mit seinem ernsten Pfeilerhain unsre Schritte hemmt: mächtiger ist die Anziehungskraft des Chors und wir folgen ihr *). Hatte der Architekt schon am Aeussern der-

*) S. die Bildtafel.

selben diese Stelle mit allen Mitteln seiner Kunst als den eigentlichen Glanzpunkt des Gebäudes hervorgehoben, so hat er offenbar im Innern noch höhere Ziele erstrebt und erreicht. Allerdings ohne die Mannichfaltigkeit und den Reichthum der Formen, die ihm aussen zu Gebote standen, einzig durch die Macht der Proportionen von der Breite zur Höhe, durch die Einstimmigkeit der himmelanstrebenden Linien der Pfeiler und Dienste, die sich oben in hohen Bogen vereinigen und über sich hinaus ins Unsichtbare verklingen; durch die hohen spitzbogigen Arcaden mit ihren überhöhten Bogen, über denen, als wären sie eins mit ihnen, Fenster an Fenster bis zum Gewölbe emporsteigen und ein magisches Farbenlicht herabsenden, hat er eine Wirkung hervorgebracht, wie sie keinem Werke, auch nicht dem grössten des Alterthums nachgerühmt werden kann, und wie sie auch in gleicher Stärke schwerlich einem andern christlichen Gotteshause eigen ist.

Erkennen wir darin den Triumph der Gothik als christlicher Kirchenbaukunst, so dürfen wir uns auch Rechenschaft geben über die Idee, die sie zu dieser Vollendung geführt hat. Wir erinnern uns des von Anfang an mit dem Christenthum eingeführten und das ganze Mittelalter hindurch in den mannichfachsten Formen festgehaltenen und ausgesprochenen Gedankens einer Scheidung der triumphierenden von der streitenden Kirche, der seinen ersten Ausdruck in der Trennung von Chor und Langhaus, von Klerus und Gemeinde gefunden. Die anfänglich noch schwach betonte Absonderung wurde mit den eingeführten Chorschranken schärfer hervorgehoben, mit dem Lettner auf das entschiedenste bezeichnet, im Cölner Dom durch Schloss und Riegel zum Abschluss gebracht. Die Bedeutung des Altars und des Altardienstes, welche dieser Stelle nicht nur den höhern und reichern Kunstschmuck, sondern im Allgemeinen ein Uebergewicht über den gesammten Kirchenbau einräumte, hatte sich allmählich auf den Klerus als den Inhaber der Stelle übertragen und so war nach und nach in unbemerktem Fortschritt aus dem Heiligthum der triumphierenden Kirche der Herrschersitz des Klerus, das sichtbare Zeichen der Hierarchie geworden.

Und doch ist dies nicht der überwiegende Eindruck, den das Gemüth empfängt beim Eintritt in diess Heiligthum; dennoch erfasst uns hier ein erhebendes Gefühl und die Macht und die Herrlichkeit der Kunst führt uns zurück zu der Vorstellung und Empfindung, als stünden wir in der Pforte des Paradieses.

Der Dom zu Halberstadt, vom Bischof Hildegrin I. i. J. 814 gegründet und dem H. Stephan gewidmet, hat im Lauf der Jahrhunderte viele und schwere Schicksale erlitten und musste oft von Neuem aufgebaut werden, bis er die Gestalt erhalten, in welcher er vor uns steht. Selbst der i. J. 1220 eingeweihte Neubau ging in Flammen auf, so dass die Bischöfe von Metz, Magdeburg, Verden, Merseburg, Schwerin etc. vom J. 1258 an bis im 14. Jahrh. sich veranlasst sahen, in Ablassbriefen zu Beiträgen für den „Wiederaufbau des Doms zu Halberstadt" aufzufordern.

Noch sind einige Theile des Domes im Uebergangstyl gehalten; dennoch muss er im Ganzen zu den vorzüglichsten Denkmalen der Gothik gezählt werden. Adel und Reinheit der Formen gehen bei ihm mit wohlthuender Harmonie des Gesammteindrucks Hand in Hand. (S. die Bildtafel, die eine Ansicht von der Nordseite gibt.) Er ist eine dreischiffige Kirche, 350′ l. und 64′ br. zu welcher ungewöhnlichen Länge noch (um 1360) die Bischofs-Capelle als Anhang des Chors gekommen*). Die Seitenschiffe setzen sich jenseit des Querschiffes als

*) Der Chor ist 118′ l., das Mittelschiff (ohne die Breite des Querschiffs von 32′) 144′ l. Das Querschiff 112′ l. liegt somit ziemlich in der Mitte der Kirche. Die Seitenschiffe sind halb so breit, als das Mittelschiff (17′).

Chorumgang fort. Ausser den 4 mächtigen Pfeilern des letztern und 2 Wandpfeilern in Westen hat das Mittelschiff 14 Pfeiler, auf denen im Ganzen 24 Kreuzgewölbe ruhen. Im Chor stehen 12 Pfeiler mit 13 Kreuzgewölben und dem Gewölbe des Chorschlusses. Das Querschiff hat 5 Sterngewölbe. In Westen stösst an das Mittelschiff eine Vorhalle mit dem Hauptportal zwischen dem Unterbau der beiden 270′ hohen Thürme.

Treten wir vor die Westseite, so haben wir eine seltsame Mischung verschiedenartiger Formen vor uns. Bei vorwaltendem breiten Spitzbogen am Portal und an den Mauerblenden daneben und an den Fenstern sind die Bogenfriese, das Rundfenster, die Zwischenbogen noch grossentheils im romanischen oder Uebergangsstyl gehalten. Das Portal ist durch einen Pfeiler getheilt; die Thüren sind rundbogig überspannt und mit Doppelreihen von kleinen Rundbogen verziert. Das Giebelfeld darüber ist mit kleinen, dem Spitzbogen desselben folgenden, staffelartig aufsteigenden Säulen und Kleeblattbogen ausgefüllt und mit Rundstäben und Hohlkehlen eingefasst, die auf entsprechenden Formen der Laibung ruhen. Ueber dem Portal ist ein grosses Rundfenster mit einem flachen Giebel angebracht, der einen rechtwinkeligen Rahmen abschliesst. Dazu kommt nun ein das untere Stockwerk begrenzendes, staffelförmig aufsteigendes Gesims, ein Sinnbild des neuen aus den Niederungen nach der Höhe strebenden Prinzips. Die Thürme sind viereckig, die obern Stockwerke nicht durch Gesimse abgetheilt; die untersten Fenster sind die kleinsten und nehmen mit der Höhe an Weite der Oeffnung zu. Die Dachpyramide, deren Uebergang ins Achteck durch 4 Eckthürmchen verdeckt ist, steigt bis zum Kreuz 95′ empor. Alle diese Merkmale weisen darauf hin, dass die untere Abtheilung der ganzen Westseite noch dem Bau von 1181 angehört. Die obere Abtheilung verdankt ihr jetziges Aussehn einer verständigen Restauration vom Jahre 1859.

Wenden wir uns zur Seitenansicht, (S. die Bildtafel) so bemerken wir sogleich einen Unterschied der 3 ersten Strebepfeiler von den übrigen, denen ein reicherer Schmuck und zwar in den Formen des neuen Styles gegeben ist, so dass auch sie noch als Ueberreste des alten Baues anzusehen sind. Weiter nach Osten hin deuten Anlage und Ausbau auf verschiedene Bauzeiten; die Bischofscapelle kann ihren einfachen Bauformen nach nicht als ein späterer Anbau gelten. Als Eigenheiten der Construction muss man es ansehen, dass das Querschiff keine Strebebogen hat, und dass das Chor dreiseitig abschliesst, wodurch, namentlich für den Chorumgang, der Architekt zur Aufführung einer breitern Mauermasse gezwungen war.

Im Innern verrathen die drei Pfeiler in Nordwesten ihre gemeinsame Herkunft mit den 3 ältern Strebepfeilern der Aussenseite. Die Fenster füllen ziemlich den ganzen Raum zwischen den Diensten und den äussern Streben aus, so dass das Gebäude dadurch ausserordentlich an Leichtigkeit gewinnt. — Lettner und Chorstühle sind eine ausgezeichnet schöne Arbeit der spätesten Gothik.

Als ich i. J. 1868 im VIII. Bande in der dem Münster von Strassburg gewidmeten Abhandlung der „Denkmale deutscher Kunst“ dem schmerzlichen Gefühle Ausdruck gab, dass ein nicht deutsches Banner von seiner Plattform wehe und dass der kühne Bau Erwins von Steinbach zu den Kathedralen von Frankreich gezählt werde, ahnete ich nicht, dass ich i. J. 1878 ihm als einem dem Vaterland wiedererkämpften Heiligthume, in der „Deutschen Kunst“ seine berechtigte Stelle in der Heimath würde anweisen können. Ich thue es mit der innigsten Freude und voll des wärmsten Dankes gegen Alle die mit Kopf, Herz und Hand, mit Gut und Blut zu der Wiedererlangung mitgewirkt haben.

War es uns ehedem ein Trost, dass an dieser Stelle dem grossen Genius der deutschen Neuzeit schon in Jünglingsjahren die Herrlichkeit deutscher Kunst aufgegangen mitten unter Männern, denen das Verständniss derselben, wie ihren Vorgängern fast ohne Ausnahme verschlossen geblieben, dass Göthe bei der Erinnerung an seinen Strassburger Aufenthalt mit Begeisterung über das Münster geschrieben, so dürfen wir uns auch wohl darüber freuen, dass mit der wachsenden architektonischen Einsicht die Werthschätzung desselben nicht geringer geworden. Ja bereitwillig darf und wird die Jetztzeit anerkennen, dass bei allem tiefern Eingehen in das Wesen der gothischen Baukunst und der erweiterten Kenntniss ihrer Geschichte, doch der Gesammteindruck und das Charakteristische des herrlichen Bauwerks nicht treffender und bestimmter geschildert werden kann, als es Göthe gethan*). Wenn er den wohlthuenden Eindruck von der Vorderseite (S. die Bildtafel) aus der glücklichen Verbindung des Erhabenen mit dem Anmuthigen herleitet, so fügt er sogleich mit vollem Rechte hinzu, dass vor Allem die Verhältnisse von Breite zur Höhe, sowie die Art der Eintheilung der Gesammtfläche durch die Sinne die Seele erfassen. Und doch würde der Bau damit nur das Gepräge der Erhabenheit haben und ohne Beigabe der Anmuth sein, die ihm erst aus dem wechselvollen Spiel der kleinen Formen, die die Massen beleben und umspielen, mit immer neuen Reizen herauswächst.

Nach alter Ueberlieferung hat Pipin den ersten Münsterbau begonnen und Carl d. Gr. 771 ihn vollendet. Er verbrannte, wurde 873 wieder hergestellt, 1002 aber von Hermann von Schwaben verwüstet, 1004 vom Bischof Werinhar erneuert und 1007 vom Blitz zerstört. Ein Neubau wurde 1015 begonnen, 1028 beendet; 1176 abermals in Asche gelegt und danach mit dem Bau der Anfang gemacht, bei welchem Hermann Auriga 1200, Conradus Oleymann 1261 — 1274 als Werkmeister genannt sind. 1275 war das Langhaus vollendet, 1277 der Grundstein zur Westfront gelegt. (Die vorhandene Inschrift wird für unächt erklärt.) 1284 wird Erwin von Steinbach zum ersten Male urkundlich als Werkmeister aufgeführt. Nach der Beschädigung durch das Erdbeben von 1289 vernichtete ein Brand 1298 die seit 23 Jahren vollendeten Obertheile, namentlich das ganze Langhaus, so dass dem Meister Erwin die Aufgabe zufiel, mit Unterbrechung des Façadenbaues den Neubau in 2 Abschnitten auszuführen: die Westfront und das Langhaus mit den obern Theilen der Kreuzflügel. 1316 erfolgte die Erbauung der Mariencapelle durch Erwin, 2 Jahre vor seinem Tode. Ihm folgte sein Sohn Johannes, und nach dessen Tode 1339 Gerlach als Werkmeister 1341—71. Die Westfront bis zur Plattform ohne den Mittelbau wurde 1365 vollendet. Das Münster hatte von 1372 bis 1419 5 Werkmeister, nach denen Johann Hültz aus Cöln die Vollendung des Thurmes 1439 zu Stande brachte.

Von den spätern Ereignissen sei nur angeführt, dass 1525 der protestantische Gottesdienst im Münster eingeführt, 1550 vom katholischen wieder verdrängt, 1561 aber von neuem eingeführt, und dass 1649 der Chor, 1681 die ganze Kirche den Katholiken zurückgegeben wurde.

1793 am II. Frimaire verfügte ein Decret der Commission Saint Just und Lebas die Zerstörung der plastischen Kunstwerke am Münster, „dem Tempel der Vernunft", nebst der Einschmelzung der Bronzethüren. 235 Statuen fielen der „Vernunft" als Opfer; der Münsterthurm wurde „als Ausnahme" geschont, musste sich aber mit der Jacobinermütze schmücken lassen. Im J. 1800 kehrte der katholische Gottesdienst in das Münster zurück.

Den Haupteindruck des Gebäudes erhalten wir von der Westseite. (S. die Bildtafel.)

*) S. W. Bd. 25 und Bd. 39.

Vor uns erhebt sich ein hohes Rechteck, durch 4 Strebepfeiler in 3 senkrechte Felder getheilt, von denen das mittlere genau um $^1/_4$ breiter ist, als jedes der seitlichen. Nach der Horizontale ist die ganze Stirnseite in 3 Stockwerke getheilt, von denen jedes höhere um ein weniges niedriger ist, als das untere. Die Schönheit und Richtigkeit der Verhältnisse nach der Regel des Goldenen Schnittes, hier auf das Genaueste beachtet, gibt — wie bereits oben erwähnt wurde — dieser Façade die ergreifende Wirkung.

Und zu dieser trefflichen Eintheilung des grossen Ganzen gesellt sich nun mit gleich eindringlicher Gewalt die Ausfüllung ihrer Räume und die Art ihrer Oeffnungen. Das untere Stockwerk wird von den 3 Portalen eingenommen, deren mittleres die andern beiden an Breite und Höhe überragt. Wie die Laibungen durch Statuen, so ist die Mauerfläche darüber durch Giebel, Fialen und ganz durchbrochenes Maasswerk belebt, das mit Rosetten in Spitzbogen abschliesst und durch eine Galerie vom nächst höherem Stockwerk getrennt ist.

Hinter dem durchbrochenen Maasswerk steht an jeder Thurmseite ein Fenster, gleichsam hinter einem Vorfenster mit spitzbogigem Abschluss und dem Dreipass. Das mittlere Feld aber über dem Hauptportal ist von einer grossen Rosette eingenommen, die gleichfalls nach dem System des durchbrochenen Maasswerks von einem vor ihr liegenden Bogenkranz beschattet wird; eine Anordnung von grosser, malerischer Wirkung. Auf sinnvolle Weise ist durch die Spitzbogengalerie über der Rosette die Uebereinstimmung mit den Seitenfeldern hergestellt.

Im dritten Stockwerk fällt das durchbrochene Maasswerk weg; die Thürme haben statt eines Fensters deren drei, deren Giebel aber nicht Raum finden zur vollen Entwickelung. Das mittlere Feld zwischen den Thürmen hat nur 2 Fenster und zwar mit abgestumpften Giebeln und weist damit einigermaassen an sinkende Kräfte oder Mittel hin.

Auch die Strebepfeiler die an den Thürmen und der Mittelwand emporsteigen, wirken indem sie ihre Riesenmasse hinter leichten Schmuck verbergen, belebend auf das Ganze. Bis zur Plattform und seiner Galerie mag sich die Thätigkeit von Erwin und seinem Sohn erstrecken. Die Fortsetzung des nordwestlichen Thurmes fällt in eine spätere Zeit, und in die späteste sicherlich die Pyramide, die durch ihre stufenartige Construction das charakteristische Zeichen der Gothik, das freie, kräftige, pflanzenhafte Emporschiessen verleugnet.

Ehe wir von der Façade scheiden, möchte ich noch auf eine besondere, auszeichnende Schönheit derselben aufmerksam machen. Wenn anderwärts die 3 Portale ohne Verbindung unter sich sind, so sind sie hier durch Pfeiler-Giebel und Maasswerk in Zusammenhang und damit zu einem geschlossenen Glied des ganzen Körpers gemacht; auch ist es besonders zu rühmen, dass sie hinter ihren Giebeln nicht Fenster (wie in Cöln) sondern glatten Mauergrund haben. Dagegen vermisst man an den Giebeln selbst das Blattwerk der Krabben und empfindet als unorganisch die auf dem Giebelrahmen aufsitzenden Fialen. Der bildnerische Hauptschmuck der 3 Portale hat die Menschwerdung Christi, die Erlösung und das Weltgericht zum Gegenstand; in den Laibungen sind die Gedanken des Weitern ausgeführt, grossentheils freilich im Bildersturm der französischen Revolution zerstört und erst in neuer Zeit zum Theil ersetzt.

Was nun das Innere betrifft, so ist die Ostseite mit dem Chor ein Ueberrest des romanischen Baues aus dem 12. Jahrhundert. Tritt man von Westen in die Kirche, so steht man zu erst in der grossen Halle Erwins, die durch die colossale Rosette des Mittelbaues erleuchtet ist, und wo die Pfeiler der Beachtung werth sind, deren Bestimmung war (und zum Theil ist) die Last der riesenhaften Thürme zu tragen.

Vom fünften Pfeilerpaare an erweitert sich das Langhaus rechts und links je zu einer grossen, einerseits, der H. Katharina, anderseits dem H. Laurentius gewidmeten Capelle. Das Chor mit halbkreisrunder Absis durchschneidet das Querschiff, in dessen nördlicher Abtheilung die s. g. Erwinsäule steht, bestimmt deren Gewölbrippen aufzunehmen, ein Zeichen zu gleicher Zeit, dass der Kreuzbau zweischiffig sein sollte. Aus beiden Abtheilungen des Querschiffs führen Stiegen in die Krypta hinab, die mit der ganzen Ostseite aus romanischer Zeit stammt. Und während die Nordseite des Querschiffs sich in die späteste Gothik gekleidet, hat die Südseite ihr ursprüngliches Aussehen behalten und ist eine wohlgefällige, wenn auch durchaus fremdartige Zierde des grossen gothischen Baues. Die übliche Zweitheilung des Portals ist hier so entschieden durchgeführt (S. die Bildtafel.) dass selbst der Bogen, der beide Eingänge überspannt, aus 2 Halbkreisen besteht, welche, indem sie sich gegenseitig ihr letztes Viertel abschneiden, sich vereinigen. Der Pfeiler zwischen beiden Eingängen ist so stark, dass er für ein Stück Umfassungsmauer gelten könnte und jeder Eingang sich selbständig ausnimmt. Die Säulen der Laibung haben spätromanischen Charakter und neigen im Ornament zu den antiken Formen, die gegen das Ende des 12 Jahrhunderts an vielen Orten mit Vorliebe aufgenommen wurden.

Die gleichzeitigen Reliefs über den Eingängen, Tod, Begräbniss, Himmelfahrt und Krönung Mariä haben den Schein einer Widmung des Portals an die heil. Jungfrau; die weiblichen Gestalten an beiden Enden rechts und links, das blinde und gebrochene Judenthum und das siegreiche Christenthum sind noch verschonte Reste aus alter Zeit; König Salomo, der Ahnherr Christi, ist neu. Die Statuen der Apostel, die ursprünglich die Laibung eingenommen, hat die Revolution zerstört. Unter einer derselben stand ein lateinischer Vers, der sie als das Werk der „göttlichen Frömmigkeit Sabinens“ bezeichnete. Nach den vorhandenen Sculpturen zu schliessen, werden diese Apostelstatuen um 1190—1200 gefertigt worden sein. Dessen ungeachtet hat die geschäftige, phantasiereiche Sage aus Sabinen eine Tochter des Dombaumeisters Erwin gemacht, der 1284—1318 den Bau geleitet!

Noch an einem zweiten unsrer schönsten Baudenkmale gothischen Styls sehen wir, wie am Strassburger Münster, den Anschluss an bedeutende Ueberreste aus romanischer Zeit, am Münster von Freiburg im Breisgau. Wenn dieser Bau als der schönste im gothischen Styl gepriesen wird, so hat man vornehmlich seinen westlichen Thurm im Auge; und doch ruht sein Verdienst nicht minder in einer glücklichen Harmonie aller Theile. Was an dieser Kirche vorgothisch ist — das Querschiff mit den untern Geschossen der Ostthürme und dem südlichen Portal, stammt vom Ende des 12. Jahrhunderts. Vom Querschiff an scheint man zuerst westlich fortgebaut, den Thurm in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnen und im Verfolg des 14. beendigt zu haben. In Betreff der Pfeiler, Gewölbe, Fenster, und sonstiger Details tritt keine Besonderheit ein; dagegen erscheint die Anlage des 385′ hohen Thurmes an der Westseite höchst eigenthümlich. Augenfällig ist der Unterschied (S. d. Bildtafel) zwischen der einfachen untern und der reichen und zierlichen obern Abtheilung. Der starke Unterbau ruht auf einer Grundform von 52′ im Quadrat, an dessen westlichen Ecken je 2 mächtige Strebepfeiler rechtwinckelig vortreten, während nach innen die Mauermasse verstärkt ist. An den Strebepfeilern sind Tabernakel mit Säulchen, Pyramidendächern und Statuen angebracht; das Portal nimmt die ganze Breite des Thurmes zwischen den Strebepfeilern ein, ist spitzbogig, hat eine in siebenfacher Gliederung sich verengende Laibung und einige Bildnereien in seinem Spitzgiebel. Das Erdgeschoss des Thurmes bildet eine Vorhalle, die mit vielen Sculpturen

ausgesetzt ist und aus der ein zwar engeres aber sehr reich ausgestattetes Portal in die Kirche führt.

Der obere Theil des Thurmes über der Galerie, das eigentliche Prachtstück des Baues, hat eine achteckige Grundform, welche durch die an den Eckseiten vorgelegten dreiseitigen spitzwinkeligen Strebepfeiler in eine zwölfseitige Sternform verwandelt wird. Erst ein Stockwerk höher, wo die Streben in die mit Nischen, Giebeln, Säulen, Statuen und Thürmchen ausgestatteten Fialen sich auf- und von der Mauermasse ablösen, spricht das Achteck des Thurmes sich rein aus. Die Mauermasse hat sich ganz in Fensteröffnungen und Pfeiler verwandelt. Hier ist die Plattform, über welcher keine Wölbung, kein Dach und kein Balken mehr den freien, hohen, offenen Raum unterbricht. Die alleinigen Haltpunkte dieses kühnen Baues sind die Eckpfeiler und die Rippen der schlanken, steil aufsteigenden Pyramide, die mit der gegen den Himmel offenen Kreuzblume schliesst. Die Verbindung zwischen den Eckpfeilern ist durch die offenen, in ihren Giebeln mit dem zierlichsten Maasswerk ausgefüllten grossen Fenster hergestellt; und ebenso die Verbindung zwischen den Rippen der Spitze, bei deren Maasswerk Leichtigkeit, Schönheit, Formenreichthum und Phantasie mit der Klarheit der Zeichnung und der Gesetzesstrenge in der Durchführung um den Preis der Bewunderung ringen.

Der Chor, erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgeführt, hat eine ungewöhnliche Ausdehnung in Länge und Breite und verhält sich mit seinem Capellenkranz, seinen geschmückten Mauern, den höher aufsteigenden Pfeilern und den vielfach überrippten Gewölben zum Vorderschiff ungefähr wie der obere Thurmtheil zum untern. Dieser ganze Bautheil, wahrscheinlich an die Stelle eines viel früheren gesetzt, gehört einer späteren Periode der Baugeschichte an.

Auch der Dom des H. Stephan in Wien zeigt uns noch unverholen seine Herkunft aus romanischer Zeit, und wenn auch er nur mit Einem hohen Thurm zum Himmel aufstrebt, wie das Münster in Freiburg, so geschieht es doch weniger absichtlich, als dort. Erst spät und nach mannigfachen Schicksalen hat der Dom seine jetzige Gestalt erhalten.

Unbegründet ist die Annahme, dass Markgraf Heinrich Jasomirgott der erste Erbauer gewesen. Nach den verheerenden Feuersbrünsten von 1258 und von 1276 waren von dem Bau von 1150 nur geringe Reste übrig; bei dem Neubau erwies sich Ottokar von Böhmen, damaliger Herr von Oestreich besonders thätig, ohne zu ahnen, dass sein Gegner, Rudolph von Habsburg 1278 in demselben den Dank-Gottesdienst feiern würde für den über ihn erfochtenen Sieg und seinen Tod auf dem Marchfeld. 1339 ward der neue Chor geweiht; aber erst am 11. März 1359 von Rudolph IV. der Grundstein zu dem jetzigen Hauptbau gelegt. Bei diesem blieb nicht nur die Westseite erhalten, sondern man liess auch die alte Kirche stehen und führte den Neubau bis zu dessen Vollendung darum und darüber auf. Als man sodann i. J. 1389 zwei Capellen neben die alten Westthürme anbaute, gab man ihnen an ihrer Westseite romanische, mit den Thürmen übereinstimmende Formen, an der Süd- und Nordseite aber, den neuen Langseiten gemäss, den gothischen Zuschnitt. Die Zeit, wann der hohe Thurmbau begonnen worden, ist nicht bekannt. 1404 war er (vom Werkmeister Wenzla?) auf zwei Dritttheile seiner Höhe gebracht; 1429 musste die dreijährige, als ungeschickt erkannte Arbeit von Peter von Prachawitz wieder abgetragen werden. Danach beendete Hanns von Brachadicz den Thurm bis zum 3. Oct. 1433. Ins Jahr 1474 fällt die Vollendung des mittlern Chors; das Dach der Kirche ist von 1490. — Unter den Reparaturen, die sie im Laufe der Zeit erfahren ist die bedeutendste, von 1838—1842, durch welche der Thurm,

dessen Spitze sich gesenkt hatte, eine neue erhielt, die auf einem Gerippe von Eisen aufsitzt. Das 180 F. hohe Gerüst dazu ward von den Zimmermeistern J. Fellner und Ant. Ruaff aufgeführt; das Eisengerippe im k. k. Aerarial-Eisenwerke zu Neuberg gefertigt, die Steinverkleidung nach der Zeichnung des Arch. Rössner ausgeführt.

Der Gesammteindruck des Gebäudes von der Westseite (S. die Abbildung) ist ungeachtet der grossen, durch die Verschiedenheit des Styls hervorgebrachten Gegensätze grossartig und erhebend.

Die Kirche ist dreischiffig, wird fast in der Mitte vom Querschiff durchschnitten. Die Westseite ist durch einen Vorbau geschlossen, der an beiden Seiten über die Umfassungsmauern des Langhauses ausladet und in welchem eine Vorhalle in der Flucht des Mittelschiffs mit dem Haupt- oder „Riesenthor" in Verbindung steht. Mittelschiff und Seitenschiffe sind fast gleich breit; das Querschiff ist ungewöhnlich schmal; in seiner Flucht liegt der südliche Thurm (und der Unterbau des nicht ausgeführten nördlichen). Der Chor ist dreischiffig, dem Langhause entsprechend, nur dass sein Mittelschiff schmäler ist, als seine Seitenschiffe, und weit über sie hinaustritt. Der Gesammteindruck des Inneren ist weder erfreuend noch erhebend; düster und schwerfällig erscheint das Ganze, selbst bei nur 4 Arcaden im Langhaus, und durch die mit Statuen und Baldachinen überbürdeten Pfeiler, trotz der Grösse des Gebäudes beengt. Die Seitenschiffe sind um vieles niedriger, als das Mittelschiff, aber ihre Fenster höher als die Arcaden des letztern. Sehr störend wirkt auch die Niedrigkeit des Chors im Verhältniss zum Langhaus.

Der Glanzpunkt übrigens des Domes ist der 435′ 6$^3/_4$″ hohe Thurm. Seine starke Verjüngung von unten auf gibt ihm vor andern das Gepräge einer Pyramide. Deutlich unterscheidet man 3 Hauptabtheilungen, von denen die unterste bis über das hohe Spitzbogenfenster, die zweite bis zur Galerie reicht, wo als dritte die Spitze beginnt. Die Thurmhalle, „Primthor" genannt, weil hier den Domherren die Tageszeiten (Primen) mit einer Glocke angezeigt werden, hat 3 Thore mit bunten Fenstern, darin Kaiser- u. a. Fürstenbilder eingesetzt sind. Ueber dem Doppelfenster folgt ein dreitheiliger Giebel: dann das 50′ hohe Glockenstubenfenster. Darüber baut sich aus 2 ineinander greifenden Dreiecken abermals ein hoher Giebel, zwischen dessen beide Spitzen ein Fenster sich einsetzt. Die hochaufstrebenden Pfeiler und Fialen schliessen die Uhr ein und durchbrechen die Galerie, über welche eine Krone von einfachen Giebeln die Basis bildet für die hohe, in 3 Anläufen aufsteigende schlanke Schlusspyramide, aus deren Kreuzblume noch ein Knopf mit dem dreifachen Kreuz emporspriesst.

Nachdem wir in der Stephanskirche zu Wien, wie in den Münstern von Freiburg und Strassburg hervorragende Gebäude gothischen Styls betrachtet haben, die noch Reste eines frühern romanischen Baues in sich aufgenommen, so bietet uns nun der Fortgang der Geschichte wie der Dom zu Cöln ein Baudenkmal der Gothik, das von der ersten Anlage bis zur letzten Ausführung von fremdartigem Einfluss unberührt geblieben ist, im Dom von Regensburg.

Ich übergehe die Geschichte des s. g. „Alten Doms", der mit dem gothischen Gebäude in keiner unmittelbaren Verbindung steht. Dessen Geschichte beginnt mit dem Beschluss des Bischofs Albert i. J. 1250 den von K. Konrad IV. und Herzog Otto von Bayern Landshut zerstörten Dom durch einen Neubau zu ersetzen. Der Bischof hatte die Bürger von Regensburg überfallen und gefangen gesetzt, weil sie Friedrichs II. Braut durch ihr Gebiet geleitet hatten, und musste seinen Eifer mit dem Ruin des Domes büssen. Bald indess ward sein

Neubau durch Feuer wiederum zerstört und nun beginnt der Bischof Leo Tundorfer den grossen Prachtbau, der vollendet vor uns steht. Am 23. April 1273 ward der Grundstein gelegt; Papst Gregor X. verkündete einen allgemeinen Ablass zu Gunsten des neuen Doms, der der heiligen Dreifaltigkeit, der h. Mutter Gottes und dem h. Petrus geweiht wurde. Der erste Baumeister hiess Ludwig, war ein angesehener Bürger aus Rathsgeschlechtern von Regensburg und starb 1306. Mit kurzen Unterbrechungen wurde 218 Jahre lang an dem Dom fortgebaut; 1482 war die Westfront von dem Dombaumeister Matthias Roritzer 1486 bis zum Giebel geführt und 1493 das dritte Stockwerk der beiden Thürme vollendet; danach wurde der Bau lässig betrieben und 1634 gänzlich eingestellt. Was um diese und die nachfolgende Zeit am Dom vorgenommen wurde, betraf vornehmlich das Innere, das sich mit Altären und Balustraden, Denkmalen und selbst Kirchenthüren dem Zeitgeschmack fügen musste und den Eindruck des Gebäudes verwirrte.

Es ist das Verdienst K. Ludwigs I., den Dom von seinen störenden Zuthaten gereinigt, ihn in alter Würde wieder hergestellt zu haben. In den J. 1834 bis 1838 erhielt das Innere desselben sein ursprüngliches Gepräge zurück, mit welchem die neuen Glas- und Altargemälde harmonisch sich verbanden. — Dabei aber ist es nicht geblieben. Noch fehlten die obersten Stockwerke und die Dachungen der Thürme, noch waren die Giebel des Querschiffs unvollendet und über der Kreuzung wölbte sich noch keine Kuppel. Dem Dom von Regensburg ist aber sein volles Recht geworden: er ist bis auf den letzten Stein in der Spitze der Thürme vollendet. Der Beginn des Ausbaues 1860 ist dem Dompropst Zaibel unter dem Bischof Val. Riedel zu danken; das Geld dazu kam aus freiwilligen Beiträgen der Kirchengenossen, aus einem Beitrage des Staates und aus einer Schenkung des K. Ludwig I. Dem k. Oberbaurath v. Voit war die Oberleitung des Baues übertragen, die Ausführung dem Dombaumeister Denzinger, die Zeichnung der Thürme ist vom Arch. Maurer.

Der Dom von Regensburg ist nach seiner Anlage, seinen Verhältnissen und Formen, sowie in der einheitlichen Durchführung von so eigenthümlicher und überwältigender Schönheit, dass ich nicht weiss, welches gothische Baudenkmal ich für rühmenswerther halten sollte. Selbst in der Zeit des äussersten Ungeschmacks konnte er seine Übermacht so erfolgreich bewähren, dass Papst Pius VI. 1793 ihn an Pracht alle Kirchen Deutschlands übertreffend preist, wie es vor ihm schon Kaiser Leopold gethan. Und doch galt zu deren Zeiten die Gothik als Ausdruck der ärgsten Barbarei.

Die Kirche ist dreischiffig, 276′ l. 114′ br., hat einen dreifachen polygonen Chorabschluss in Osten, mit einem die Nebenchöre um 50′ nach Osten übertreffenden und um 50′ nach dem Mittelschiff sich erstreckenden Hauptchor. Das Mittelschiff ist 48′, jedes Seitenschiff 33′ br. Das Querschiff ladet nicht aus und ist nur 44′ br. Ebensoviel beträgt die Entfernung seiner Pfeiler von einander, während die des Mittelschiffs nur 27′ aus einander stehen. Grossartig, hoch- und weiträumig ist somit das ganze Innere. Im Osten der Nebenchöre liegen die beiden Sacristeien. 3 Eingänge hat der Dom an der Westseite, ebenso 3 an der Süd- und 2 an der Nordseite. Als eine Seltenheit bezeichne ich den Brunnen im Innern der Kirche im nördlichen Seitenschiff.

Wohlthuend tritt an der Westseite die überwiegende Breite der Mittelschiffmauer gegen den Unterbau der Thürme zu Tage (S. d. Bildtafel.), wodurch der Dom sich wesentlich von andern Kirchen gothischen Styls unterscheidet. Ist sie durch 4 Pfeiler senkrecht in 3 Massen getheilt, so wird diese Dreitheilung auch horizontal durchgeführt und mit Gesimsen bezeichnet derart, dass das Verhältniss von 2 : 3 mit Strenge durchgeführt ist. Ebenso ist sie nach dem Pyrami-

dalsystem dahin ausgebildet, dass sich immer 2 schmälere, niedrigere Abtheilungen mit einer breiteren, höheren gruppieren. Eine derartige Gruppe bildet das Hauptportal mit den Blenden zu beiden Seiten; ferner das ganze mittlere Portalfeld bis zur Galerie mit den Seitenthürflächen ohne die Fenster; dann dieselben Flächen nebst den Fenstern mit der mittlern Abtheilung bis zur zweiten Galerie, und so ist diese Anordnung bis in alle Einzelheiten durchgeführt. Aber noch ein Umstand trägt wesentlich zu der schönen Gesammtwirkung bei, der nehmlich, dass der ganze Bau auf einem 12½′ hohen und ebenso breiten Untersatz ruht, so dass zu allen Eingängen mehr oder minder breite Treppen emporführen, und dass man auf einem erhöhten Umgang, der sogar durch die Strebepfeiler durchgeführt ist, um den Dom gehen kann.

Sehr eigenthümlich ist das Hauptportal in der Mitte der Westseite. Der Eingang hat eine offene dreieckige Vorhalle, deren beide Arcaden sich im rechten Winkel auf einen mit Säulen, Fialen und Statuen besetzten Pfeiler vereinigen, während ihr anderer Schenkel je auf einer der äusseren Thürseiten aufsitzt. Die Laibung ist in den Hohlkehlen mit Statuen und Baldachinen besetzt.

Auffallend ist der Unterschied der Thürme, des einfachen südlichen von dem aufs mannichfachste ausgestatteten nördlichen, soweit sie bis zum 16. Jahrhundert ausgeführt worden, so dass sogar die beiden Portale nicht die gleiche Grösse und Ausstattung haben; was wohl vornehmlich in dem geringem Umfang der Mittel begründet ist, die bei dem (spätern) südlichen Thurme verfügbar waren.

Bei dem Ausbau des Doms in unsern Tagen handelte es sich vornehmlich um die Vollendung der Thürme vom vierten Stockwerk an, vom Übergang aus dem Viereck ins Achteck. Der achteckige Bau folgt dem Vorbild des Freiburger Münsters und ist im Wesentlichen ein Fensterbau, dessen Mauern durch Pfeiler ersetzt sind. Das Höhenverhältniss der Pyramide ist durch den Durchmesser ihrer Basis vorgezeichnet; die Eintheillung in einzelne durch Galerien bezeichnete Stockwerke eine dem Charakter des ganzen Gebäudes und seiner immer von Raum zu Raum wieder mässigend und beruhigend einwirkenden Horizontale entsprechende Eigenthümlichkeit.

Handelt es sich darum, die schönsten gothischen Bauformen aufzusuchen, so versäume man nicht, sich die Katharinenkirche zu Oppenheim anzusehen. Sie ist 1262—1317 erbaut; (ein Chor in Westen, jetzt Ruine, erst 1439.) Der östliche Chor hat einen dreigliedrigen, poligonen fast kleeblattartig gestellten Abschluss; das Querschiff mit einer Laterne über der Vierung tritt wenig vor und erscheint wie eingekeilt, indem die Strebepfeiler der niederen Seitenschiffe ins Innere gezogen sind. Pfeiler und Dienste haben die feinste Durchbildung mit sehr tief eingezogenen Hohlkehlen, die Fenster das bunteste und zierlichste Maasswerk. — Aehnlich in Feinheit der Formenbildung ist die Kirche von Wimpfen im Thale 1262—1278; dessgleichen der Dom von Meissen, um 1300 erbaut, ausgezeichnet durch den Adel der Verhältnisse.

Der Dom zu Erfurt 1349—1353 macht vornehmlich durch seine Anlage am Abhang eines Hügels und den dadurch nothwendig gewordenen mächtigen Unterbau seines Chors einen überraschend festlichen und malerischen Eindruck; besitzt aber auch in seinem Seitenportal mit dreieckiger Vorhalle jene eigenthümliche Bauform, die wir am Dom von Regensburg zu bewundern Gelegenheit hatten. (S. d. Bildtafel.) Die Anlage gehört unstreitig zu den geistreichsten Schöpfungen der Gothik. Die Lage des Domplatzes am Westende der Stadt verhinderte den Architekten, den Haupteingang zum Dom an die Westseite zu legen; zu zwei Ein-

gängen neben dem Chor in Osten, also im Angesicht der Stadt fehlte der Raum; er sah sich auf die Nordseite allein angewiesen. Ein Portal nach gewöhnlicher Anordnung in der Flucht der Umfassungsmauer musste hier, namentlich für die Ferne ganz unscheinbar bleiben; und desshalb zog der Architekt den Eingang in einem stumpfen Winkel gegen die Seitenfront, so dass er nicht nur den die breite, hohe Treppe Aufsteigenden gerade gegenüber steht, sondern bereits vom Platz aus gesehen wird; was die malerische Wirkung, namentlich in Verbindung mit feierlichen Auf- und Umzügen bedeutend verstärken musste. Dieser Portalbau erhielt, um ihn von Westen wie von Osten zugänglich zu machen, eine dreieckige Basis. Zwischen der Umfassungsmauer des Domes und einem starken vortretenden Pfeiler, der die Spitze des Dreiecks bildet u. dessen 3 Seitenflächen durch verschiedene Abstufungen, durch reich mit Maasswerk versehene Mauerblenden, durch die Statuen der Kirchenpatrone unter Baldachinen, durch ein zierliches Tabernakel, wie durch Fialen auf das mannichfachste und reizendste belebt ist, sind die beiden Portalöffnungen angebracht. In der sehr vertieften Laibung stehen auf glattem Sockel je 6 cannelierte kurze Säulen als Träger von Statuen unter Baldachinen. Während diese sie von der aus vielen Rippen und Hohlkehlen zusammengesetzten Spitzbogen-Ueberwölbung scheiden, geht eine Anzahl solcher Rippen bis zur Säulenbasis nieder und verbindet dadurch die beiden getrennten Abtheilungen. Die Bogenwölbungen sind von einem Spitzgiebel bekrönt, dessen Schenkel ein Maasswerk vom reinsten gothischen Styl einschliessen. Beide Spitzgiebel nebst den Fialen sind durch eine Spitzbogen-Galerie verbunden, hinter welcher sich der Ueberbau der Portalhalle mit je 2 Fenstern und einer Vierpassgalerie erhebt. Eine hohe, schlanke dreiseitige Pyramide gibt dem Ganzen seinen obern Abschluss. Die Bildnereien am Eingang zum Dom und an der Laibung bezeichnen keinen einheitlichen Gedanken, indem sie über der Madonna am Thürpfeiler Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, in der einen Laibung die Apostel, in der andern die klugen und die thörichten Jungfrauen vorstellen.

An der Sebalduskirche zu Nürnberg ist vornehmlich der Chor 1361—1377 als ein Muster einfacher, durchaus aber nicht schmuckloser Gothik ernsten Styles anzuführen; während die Façade der Lorenzkirche daselbst zwischen deutschen und französischen Motiven schwankt und die Disharmonie zwischen grossen, leeren Mauerflächen und der Fülle von Verzierungen am Portal, dem Radfenster darüber und dem Stirngiebel nicht auflöst.

Einigermaassen abweichend von dem Styl der bisher genannten Gebäude hat sich die Gothik in den Küstenländern der Ostsee gestaltet, namentlich in Pommern und Preussen, in den brandenburgischen Marken, in Mecklenburg und Lübeck. Aus unverputzten Backsteinen aufgeführt haben die dortigen Baudenkmale einen ernsten, fast finstern Charakter, sind vorherrschend schmucklos, schlicht auf das Bedürfniss beschränkt und auf den Werth der Construction. Etwas Stab- und Maasswerk und der Wechsel von hell und von dunkel gebrannten Backsteinen ist fast alles, was zur Auszierung verwendet wird. Der Chor ist zuweilen rechtwinkelig, auch wohl polygon kleeblattartig abgeschlossen, die Pfeiler sind in der Regel achteckig, Mittel- und Seitenschiffe von gleicher Höhe, die Strebepfeiler in's Innere gezogen. — Die vorzüglichsten kirchlichen Baudenkmale dieser Gegenden sind: der Dom, die Marien- die Jacobi- die Peterskirche zu Lübeck; die Nicolaikirche zu Stralsund, 1311; die Marienkirche in Stargard; der Dom in Schwerin; die Katharinenkirche in Brandenburg; die Marienkirche zu Danzig; die Marienkirche in Prenzlau 1325—39, ein Denkmal des kühnsten gothischen Ziegelbaues; der Dom zu Stendal 1257; die Klosterkirche zu Chorin, 1300.

Unter den nichtkirchlichen Baudenkmalen der Zeit zeichnen sich vor andern aus das Schloss zu Marburg 1235—1240; das Rathhaus zu Braunschweig 1325; zu Regensburg 1360 etc., in Osten das Rathhaus von Marienburg; vor allen aber das Schloss des deutschen Ritterordens zu Marienburg, bestehend aus dem „alten Schloss" vom Ende des 13. Jahrh., dem „mittlern Schloss" von 1309 und dem spätern „niedern Schloss". — 1457 kam die Marienburg an den König von Polen. 3 Jahrhunderte hausten die Polen daselbst, bis zur Theilung ihres Landes 1772, die das ehrwürdige Denkmal des Ordens in die Hände Preussens brachte. Die nachfolgenden Zeiten liessen nicht sogleich an eine — sehr nöthige — Herstellung denken; aber nach dem Frieden von 1815 ward sie beschlossen und mit Eifer und guten Kräften zur Freude des Landes, zur Ehre Deutschlands begonnen und vollendet.

Massenhaft und fest — (S. die Bildtafel mit der Wohnung des Hochmeisters) — mit einer Mauerkrone von Zinnen, festlich ohne Ueberladung zeigt es den gothischen Styl fast ohne alle an den Kirchen hervortretende äussere Merkmale, ohne Thürmchen und Pyramiden, ohne Strebebogen und Giebel, ohne Maasswerk und selbst ohne den als Hauptkennzeichen der Gothik für unerlässlich gehaltenen Spitzbogen an Thüren und Fenstern, die horizontal oder mit flachem Bogen überspannt sind. Im Innern stehen schmucklose, achteckige Säulen als Träger vielfach gegürteter spitzbogiger Gewölbe; im Hauptsaal, dem grossen Remter, wird die ganze Decke von einer einzigen Säule gehalten.

Wollen wir die Blicke auch noch auf einen Punkt richten, wo die Baukunst in das tägliche Leben und seine Bedürfnisse verschönernd eingreift, so werden auf Märkten wie in Strassen vornehmlich die Brunnen auffallen, an denen sich gern Phantasie, Laune und Formensinn — wie freilich auch Gedankenarmuth und Ungeschmack — kund geben. Wenn ich als Beispiel erster Art den berühmten Brunnen in Nürnberg wähle, so glaube ich schon durch seinen Beinamen gerechtfertigt zu sein.

Zu der Zeit als man in Nürnberg die Liebfrauenkirche baute, die Brautthüre der Sebalduskirche, das Haus Nassau bei St. Lorenz, die vielen Erker und Chörlein an den Bürgerhäusern, 1385—1396 wurde auch in der Nordwestecke des Marktplatzes der Brunnen aufgeführt, der vor allen Brunnen unsers Erdtheils der schöne genannt ist und diesen seinen Namen durch alle wechselnde Zeit- und Modegeschmäcke hindurch bis auf den heutigen Tag unversehrt erhalten hat.

Das Brunnenbecken (S. d. Abbildung *) etwa 20 F. im Durchmesser ist achteckig, von starken steinernen, mit Maasswerk und Wappen verzierten, mit stark gegliedertem Gesims und Sockel versehenen Platten gebildet und ruht auf 2 Stufen, deren obere breit genug ist, um noch ein eisernes Gitter zu halten, welches jede unmittelbare Annäherung an den Brunnen verwehrt. An 4 Seiten vor den Stufen stehen Ständer für die Wassergefässe und bewegliche Röhren leiten das Wasser dahin; innerhalb der 8 Winkel des Beckens andere Ständer mit geflügelten Wasserspeiern.

*) Die mit der „Einleitung" ausgegeben worden.

Aus der Mitte des Beckens steigt der Brunnen in der Form eines gothischen Thurmes von 3 Stockwerken und einer Pyramide 60′ hoch empor. Alle 3 Stockwerke sind aus dem Achteck construiert und zwar nach dem Gesetz der Ueberecksstellung, so dass die Ecken die beiden obern Stockwerke auf die Mitte der untern Fläche treffen, welche erstes und zweites Stockwerk scheidet. Im ersten (oder untern) befindet sich die Brunnenstube in welche die Luft durch 8 hohe Spitzbogen, Fenster mit Rossettenmaasswerk und Spitzgiebeln Zutritt hat; an den Ecken steigen zierlich geformte Strebepfeiler auf, deren Fialen sich noch bis ins zweite nahe an das dritte fortsetzen und durch fein durchbrochene Strebebogen mit dem Brunnenkörper verbunden sind. Das zweite wie das erste Stockwerk schliesst mit einer Galerie, jene im Vier-, diese im Dreipass durchbrochen; ebenso hat es hohe spitzbogige Fensteröffnungen zwischen den zierlich aufsteigenden Strebepfeilern, von schmuckvollen Giebelfeldern überdacht. Auch seine Strebepfeiler reichen mit ihren Fialen in das obere Stockwerk hinauf und sind mit demselben durch kleine Strebebogen verbunden. So wächst in bunter Fülle von Blatt- und Maasswerk, von mannichfach profilierten Gliederungen in harmonischen Gegensätzen der anmuthige Thurmbau bis zum Gesims des obersten Stockwerks empor, aus welchem sodann die feine Pyramide mit Krabben und durchbrochenen Rosetten aufsteigt, in Blumen endend, über deren oberster eine Wasserjungfer den Adler Nürnbergs frei in die Luft hält.

In diesen architektonischen Rahmen ist ein Gedanke gefasst, dessen Ausführung der Bildnerei zugefallen und den wir als ein gutes Zeichen einer erweiterten Weltanschauung begrüssen dürfen. An den Pfeilern vor den untern Fenstern sind die 7 Kurfürsten des Reichs mit Helden der Vorzeit zusammengestellt, mit 3 heidnischen: Hektor, Alexander und Julius Cäsar; 3 jüdischen: Josua, David und Judas Maccabäus; und 3 christlichen: Chlodwig, Karl der Grosse und Gottfried von Bouillon. An den Pfeilern des oberen Stockwerks stehen Moses und 7 Propheten, deren grösserer Einfluss auf die Entwickelung der Culturgeschichte durch ihre höhere Stellung bezeichnet wird. Als Meister der Bildnerei und selbst des ganzen Brunnens wird, jedoch ohne urkundliche Berechtigung Sebald Schonhofer genannt. Dagegen steht aus vorhandenen Rechnungen und Quittungen fest, dass 1385 bis 1388 Friedrich Pfintzing die Oberaufsicht über den Bau führte, dass nach seinem Tode Heinrich der Salier i. J. 1389, dann 1390 bis 1393 Ulmann Stromer als Werkmeister folgten. Der ganze Brunnen, die Statuen inbegriffen, war bemalt und vergoldet, eine Operation, die im Laufe der Zeiten mehrmals wiederholt werden musste.

Nach und nach war das ganze schöne Werk baufällig geworden, so dass eine gründliche Restauration nicht mehr zu vermeiden war. Sie ward 1821 dem Director Reindel übertragen und unter seiner Oberleitung von den Bildhauern Rotermundt, Bandel, Burgschmiet u. A. ausgeführt.

Bildnerei.

Wir haben die deutsche Baukunst des Mittelalters vom Beginn bis zu der Höhe der Vollendung verfolgt, die sie unter der leitenden Macht der Religion unverwandt als Ziel ihres Strebens vor Augen gehabt. Es ist ihr gelungen, Werke zu schaffen, die an Grossartigkeit und seelenerhebender Kraft den gepriesensten Schöpfungen der Kunst des Alterthums gleich kommen.

Werden wir den gleichen Ruhm auch der Bildnerei und Malerei des deutschen Mittelalters zusprechen können? Die Antwort verweist uns auf die Grundverschiedenheit der bezeichneten Künste. Die christliche Architektur konnte aus der Architektur des Alterthums hervorgehen und ist daraus hervorgegangen ohne Widerspruch und Widerwillen; ja sie hat in ihr alle Vorbedingungen einer stufenweisen Entwickelung zu der neuen Gestaltung gefunden. Bei voller Befriedigung der äusseren Bedürfnisse wie der Angemessenheit zu den kirchlichen Einrichtungen hatten ihre Formen nichts Anstössiges für den neuen Glauben und Cultus, denen sie sich willig fügten. Anders verhält es sich mit der Bildnerei und Malerei, obschon auch sie kein anderes Ursprungszeugniss, als das heidnische Alterthum aufzuweisen haben. Wenn sie aber dort bestimmte religiöse Begriffe in idealen Gestalten zur sinnenfälligen Anschauung gebracht, für welche sie sich auf Ueberlieferung aus der Vorzeit und auf einer bestimmt umschriebenen Gestalt stützen konnten, so war die christliche Kunst — auf sie als Quelle angewiesen — überall im Nachtheil. Die Götter Griechenlands und Roms konnten nicht Vorbilder sein für christliche Heilige und für diese gab es keine Tradition, da das Christenthum aus dem Judenthum hervorgegangen, in welchem ein strenges religiöses Gebot lautet: „Du sollst dir kein Bildniss, noch irgend ein Gleichniss machen, weder dess das oben im Himmel, noch dess das unten auf Erden, oder dess das im Wasser unter der Erde ist.“ Bildnerei und Malerei haben sich dennoch — Dank den Heidenchristen — bei uns ein Feld erobert; untersuchen wir aber deren Aufgaben, so werden wir unschwer die ihrer Vollendbarkeit gesteckten Grenzen finden.

Betrachten wir demnach die Ideale des Christenthums nach dem Maasse ihrer plastischen Darstellbarkeit! Genau genommen erfüllt nur eine Gestalt des christlichen Ideenkreises alle Vorbedingungen des Ideals, von der mythologischen Form bis zum theologischen Inhalt: Die unberührte, jungfräuliche Mutter des Christengottes. Christus selbst wird diesem überirdischen Kreise durch seine geschichtliche Stellung als Gründer der neuen Religion schon zum Theil entrückt. Der wunderbare Eintritt, der mysteriöse Austritt aus der Welt und sein Amt als Richter derselben werden vorzugweis von der Kunst festgehalten. Für Gott Vater war der Plastik auch nicht der kleinste Anhaltpunkt gegeben und der Heilige Geist ist in einer so unbildnerischen Form zu uns gekommen, dass von einem Ideal desselben keine Rede sein kann. Die Dreifaltigkeit ist geradezu undarstellbar und die Versuche, sie der Kunst zugänglich zu machen, fallen sogar lächerlich aus. In dieses überirdische Reich hat die Religion noch die Engel, geschlechtlose menschenähnliche Gestalten mit thierischen Beigaben (Flügeln) als Träger hoher Seelenschönheit gestellt, deren Ausbildung aber zu wahren Idealen, als Repräsentanten von Ideen die Kunst fast ganz vernachlässigt hat, obwohl die kirchliche Tradition von neun Chören derselben ihr entgegen gekommen. Allegorische Figuren (Judenthum, Christenthum, Heidenthum; Ecclesia; die Cardinal- und sonstigen Tugenden, die klugen und thörichten Jungfrauen — und was sonst ins Gebiet der Allegorien gehört), können doch nur der Form nach den Idealen beigezählt werden. Dagegen sind besonders jene Gestalten zu beachten, die als wirkliche Menschen eine übermenschliche Bedeutung erhalten haben und etwa den Heroen der antiken Kunst entsprechen und an denen besonders das Alte Testament reich ist. Nach dem ersten Elternpaare treten uns hier mit scharf ausgesprochener Individualität die Patriarchen, Moses, die Richter, Könige und Helden, vor Allen die Propheten entgegen, alle mit einer weit über ihre körperliche Erscheinung hinausreichenden geistigen Bedeutung, neben denen

das Neue Testament mit den 4 Evangelisten und 12 Aposteln um so ärmer erscheint, als nur Einige von diesen ein bestimmtes Gepräge haben. Altes aber und Neues Testament stammen wie ich oben angeführt aus dem Volke, welchen alle bildende Kunst fremd, ja durch Religionsgesetz, d. i. durch Offenbarung des göttlichen Willens verboten war. So fehlte der christlichen Kunst von Anfang an für eine allgemein gültige Idealbildung ihrer Gestalten, der Anhaltpunkt der Tradition. Sie konnte sie nur von dem bereits sehr entkräfteten griechischen und römischen Heidenthum entlehnen, das alsdann mittelbar auch die Quelle für die Kunst bei den Deutschen geworden, die wie wir gesehen, von Haus aus auch nicht Kräfte zu selbstständiger Idealbildung hatten.

Die Martyrer und andere Kirchenheilige, vielmehr durch ein gemeinsames Merkmal (Entsagung, Leiden, Ergebung) verbunden, als durch Individualität unterschieden, entsprechen in sehr untergeordneter Weise dem Begriff des Ideals; die Kirchenväter und die Doctoren der Kirche verdanken ihre Idealstellung vornehmlich der Vierzahl, als der Uebereinstimmung mit den Evangelisten. — Ein sehr bedeutender Ersatz wurde der Kunst geboten durch den reichen Inhalt der Glaubenslehre, durch die aus der Auffassungsweise des Neuen Testamentes hervorgegangenen Beziehungen seiner Personen und Ereignisse zum Alten, und es kam offenbar nur darauf an, das poetische Element darin von dem scholastischen zu trennen und ihm einen angemessenen Spielraum anzuweisen. Diesen aber schien nun die Gothik mit ihrer Auflösung der Architektur in ein hochemporgeführtes flächenloses Pfeilergerüst nicht darbieten zu können. Aber ausserhalb der Architektur gab es kaum eine Stelle für die Sculptur, Grabmäler etwa ausgenommen. So sehen wir die christlich deutsche Sculptur überall im Nachtheil gegen die antike und werden uns bei ihren Leistungen während der höchsten Blüthe der Architektur weniger über das wundern, was ihr versagt blieb, als über das freuen, was sie ungeachtet aller Hindernisse erreicht hat.

Die wichtigsten der Bildnerei angewiesenen Stellen waren die Façaden, Portale und Vorhallen der Kirchen. Aber gerade was unter andern Verhältnissen sie auf eine hohe Stufe der Entwickelung hätte führen müssen, der Reichthum des sich darbietenden Stoffes, die Entstehung und Bedeutung der grossen Heilsanstalt, wurde hier ein Hinderniss für sie. Für die Darstellung des wesentlichen Inhalts der kirchlichen Glaubenslehre von ihrer alttestamentlichen Begründung bis zu ihrem Ziel, dem Weltgericht, hatte man nichts, als die engen, oben im Spitzbogen zusammenlaufenden Hohlkehlen der Thürlaibung, den mittlern Thürpfeiler, das Giebelfeld und den Giebel, fast lauter Räume, die keine Entwickelung der Gestalt und Bewegung gestatten, zu disharmonischen Gegensätzen in den Verhältnissen führen und bei den in den obern Hohlkehlen sitzenden Heiligen zu Verkrüppelungen und — wie das mit Scenen überbürdete Giebelfeld — zu völlig unplastischer Anordnung und zu einer Miniaturgrösse der Figuren drängten, welche die Sculptur zur blossen Ornamentik machen. Nur um Weniges besser ist das Loos der Statuen, die auf schmalen Consolen unter Baldachinen an Pfeilern im Innern, an Strebepfeilern im Aeussern, in Hohlkehlen der Thürlaibungen angebracht, in steter Rücksicht auf die beengenden architektonischen Formen gehalten werden. Eine Freistatt freilich würden die Vorhallen bieten; aber erwachsen und erzogen im strengen Dienste der Architektur war die Sculptur zu einer selbstständigen Entfaltung und Ausbildung ihres Wesens nicht gekommen. Und so können wir nicht verkennen, dass die Gothik in ihrer höchsten Entwickelung der Sculptur nicht förderlich gewesen, sondern dass sie dieselbe vielmehr gehindert hat, trotz so mannichfacher Gelegenheiten zur

Thätigkeit und fortgeschrittener technischer Fertigkeiten einen höhern Standpunkt einzunehmen, als auf welchem wir sie vorher in Freiberg und in Naumburg gesehen haben.

Nur eine künstlerische Kraft schien sich mit Leichtigkeit über die Beschränkungen der Gothik hinweg zu setzen und nahm an Ecken und Winkeln, an Consolen, Friesen und Gesimsen, neben und unter dem Sitze der Chorherren und in schwindelnder Höhe an der Dachrinne behaglich Platz: der Humor. Bald ergeht er sich in Erfindung abenteuerlicher und komischer, keiner Thier- noch Menschengattung angehöriger Gestalten, die aber allerhand thierische und menschliche Schwächen und Leidenschaften zur Schau tragen; oder er führt Thiere in allerhand zärtliche oder feindselige Positionen und überlässt es uns, die Urbilder zu solchen Abbildern unter uns Menschen zu suchen. Dabei ist merkwürdiger Weise die Geistlichkeit und zwar an den Kirchengebäuden selbst, der Gegenstand der Satire. Bald predigt der Fuchs in der Mönchskutte den Hühnern und Gänsen; bald kommt der Wolf im Schafskleid in die fromme Heerde, und jeder Höllenrachen wird mit Mönchen und Nonnen, mit Aebten, Cardinälen und Bischöfen, ja mit dreifach gekrönten Häuptern reichlich gefüllt. Der Teufel spielt überall eine grosse Rolle und selbst im Innern des Heiligthums weiss er sein Nest aufzuschlagen. Im Regensburger Dom lugt er aus einem neben dem Portal obendrein schön verzierten Loche in der Mauer tückisch lächelnd vor, um sich der nicht taktfesten Christen bei ihrem Ausgang aus der Kirche zu bemächtigen; im Halberstädter Dom sitzt er in Lebensgrösse ungescheut an der Mauer des Seitenschiffs und verzeichnet die Namen der Kirchenschläfer auf ein Bocksfell, u. dgl. m.

Altarwerke fielen in diesem Zeitraum mehrentheils der Malerei zu; Grabsteine und Grabdenkmäler dagegen werden in grosser Zahl angefertigt, mit den Bildnissgestalten der Verstorbenen, meist in betender Stellung, auch wohl schlafend, oder todt, unter sich die Sinnbilder der überwundenen Mächte: Sünde und Tod, oder auch der siegreichen Tugenden: Stärke (Löwe) und Treue (Hund.) Ehrendenkmale, wie sie die Neuzeit reichlich errichtet, waren in jener Zeit ungewöhnlich. Ich kenne nur die Reiterstatue des Kaisers Otto I. auf dem Markt in Magdeburg (vom Ende des 14. Jahrh.) Nichtkirchliche Architekturen, da sie dem herrschenden Style folgten, waren den mit ihm gebotenen Beschränkungen unterworfen. So der „schöne Brunnen“ in Nürnberg, dessen vorher gedacht ist. Culturhistorisch wichtig ist bei ihm die Zusammenstellung heidnischer, jüdischer und christlicher Ehrenstatuen. Dasselbe findet sich an einem erst in neuer Zeit wieder aufgedeckten Werke im Hanse-Saal des alten Rathhauses von Cöln, vom Ende des 14. Jahrhunderts. An der Südwand dieses Saales, die ganz mit gothischen Maasswerk bedeckt ist, befinden sich 9 Nischen und in jeder eine lebensgrosse Statue, deren Auswahl eine grössere Bedeutung für die Bildung der Zeit, als deren Ausführung Werth für die Kunstgeschichte hat. Da stehen Hektor, Julius Cäsar und Alexander; Simon(?) Maccabäus, David und Josua; Gottfried v. Bouillon, Artus und Carl d. Gr. als „gute Helden“ friedlich nebeneinander und neben den allegorischen Gestalten, welche das der Stadt Cöln von K. Carl IV. verliehene Stapel- und Befestigungsrecht vorstellen. Die kleinen Stellen bildhauerischer Thätigkeit an Reliquien- und Schmuckkästchen, Monstranzen und Kelchen, Münzen und Medaillen, Trinkgefässen, Waffen etc. muss ich in Rücksicht auf den beschränkten Raum dieses Buches, übergehen; sie folgen im Allgemeinen dem Geist und der Ausdruckweise der herrschenden Kunst im Grossen.

Was diese betrifft, so unterscheiden wir vom Anfang des 13. Jahrh. bis zum Ende des 14. als selbstständig, wenn auch nicht mit grosser Schärfe nach ihrer Formengebung von

einander gesondert: die cölnische oder niederrheinische, die mittel- und die oberrheinische, die schwäbische, bayerische, fränkische, pommersche und sächsische Bildhauerschule. Im Allgemeinen suchte man in den Gesichts- und Körpertheilen bei grosser Bestimmtheit und selbst Trockenheit der Zeichnung milde Uebergänge von Form zu Form und für die Idealgestalten mehr Schönheit als Charakter, in den Bewegungen fanfte Biegungen, die freilich vor lauter Anmuth manchmal zu gefühlvoll werden. Für die Gewandung wählte man eine Anordnung, die zugleich grosse malerische Massen und Flächen gab und doch die Form und Beweguug der Gestalt zeigte und hob, und langgezogene weichgeschwungene Falten mit möglichst wenigen oder sehr abgerundeten Brüchen. Zu bemerken ist dabei, dass dieser Styl sehr auffallend übereinstimmt sowohl mit dem gleichzeitigen der Pisaner Bildhauerschule als mit französischen Sculpturen auch aus derselben Zeit.

Die umfassendsten Werke dieses Styls stehen in unmittelbarer Verbindung mit den grossen Kirchenbauten, deren Schmuck sie vornehmlich an der Façade, an den Portälen und in Vorhallen ausmachen. An der Liebfrauenkirche zu Trier ist das Thürfeld eingenommen durch die Madonna auf dem Thron mit dem Jesuskind; zu ihren Füssen liegt überwunden der alte Drache, links nahen zur Anbetung die Könige, rechts folgt die Darstellung im Tempel; in kleinen Nebengruppen ist links die Anbetung der Hirten, rechts der Kindermord hinzugefügt. Von den das Feld umgebenden 5 Hohlkehlen ist die erste mit Engeln ausgefüllt, die zweite mit Bischöfen, die dritte mit Kirchenlehrern, die vierte mit lobsingenden Königen, die fünfte mit den klugen und den thörichten Jungfrauen, in schwer zu ergründendem Zusammenhang. In der Laibung standen ursprünglich die 4 Evangelisten, von denen nur Johannes übrig geblieben und rechts und links Judenthum und Christenthum in herkömmlicher Darstellung. Auf einem Postament neben dem Portalbogen stehen links Noah, rechts Abraham, beide mit ihren Opfern in Beziehung zum Opfertod Christi am Kreuz in der Spitze des Giebelfeldes. Auch die 4 grossen Propheten nebst der Verkündigung haben an den Façaden noch eine Stelle gefunden.

Eine überraschend eigenthümliche Richtung nehmen wir an der cölnischen Bildhauerschule wahr, die sich neben der gewaltigsten Kühnheit und Kraft der Architectur in eine weichliche, süssliche Stimmung verliert. Sie gibt ihren über lebensgrossen Figuren im Domchor, von Christus, Maria, den Aposteln und den Engeln eine fast schlangenartige Körperbewegung, gleichsam als recht ausdrucksvollen Gegensatz gegen die senkrecht aufschiessenden Pfeiler, auf denen sie stehen. In langen, sanft geschwungenen Falten sind die Gewänder geformt, alle scharfen Brüche vermieden. Dazu sind sie mit bunten Farben bemalt und vergoldet.

Auffallender Weise scheint der Einfluss dieser Schule sich nicht auf das nahe Westfalen erstreckt zu haben, wie es später doch mit der Malerei der Fall war, da die Statuen der Apostel in der Vorhalle des Domes von Münster aus derselben Zeit einen fast herben Ernst, maassvolle Bewegung und eine strenge Formenbildung zeigen.

Dagegen offenbart die Nürnberger Schule ältern Styls eine unverkennbare Abhängigkeit von Cöln, namentlich in dem weichen schwebenden Faltenwurf und in dem Bestreben nach Anmuth, ohne aber in die Uebertreibung der Bewegung zu gerathen. Dafür sprechen die Sculpturen an der Vorderseite der Frauenkirche, sowie die Statuen des „schönen Brunnens“, von denen ich bereits Rechenschaft gegeben. Feiner im Gefühl, sprechender motiviert, entwickelter

und schöner in der Form sind die Statuen der klugen und der thörichten Jungfrauen an der s. g. Brautthüre von S. Sebald.

Eines der schönsten deutschen Werke, wenn nicht das überhaupt schönste dieses Styls, ist der Grabstein der sel. Aurelia in St. Emmeran zu Regensburg, idealisch in der Erscheinung, poetisch in der Erklärung. (S. die Bildtafel.) Prinzessin Aurelia, die Tochter Hugo Capets, war aus innerem Drang zum beschaulichen Leben und angezogen durch den weitverbreiteten Ruf der Heiligkeit, dessen sich das Stift des H. Emmeran zu erfreuen hatte i. J. 975 nach Regensburg gekommen und hatte, auf ihr Begehren vom Abt des Stiftes, Ramwold, aufgenommen, die Clause S. Andreas neben dem Stift in jungfräulicher Abgeschlossenheit und strenger Ascetik bewohnt, bis sie i. J. 1027 ihre irdische Laufbahn schloss. Aufgenommen in das Verzeichniss der Märtyrer und Heiligen ward sie nicht nur durch einen besonderen kirchlichen Jahrestag geehrt, sondern auch der Gegenstand einer eifrigen Privat-Andacht, die sich — verleitet durch die Inschrift eines altrömischen Sarkophags, — vornehmlich an diesem kund gab. Der Deckel desselben, der aus dem Kreuzgang von S. Emmeran in das Antiquarium von Regensburg gekommen, trägt die Inschrift: J. O. M. ET PERPETUAE SECURITATI ÉT MEMORIAE DULCISSIMAE AURELIAE M. AURELIE P. AEL. JUVIANUS CONIUGI INCOMPARABILI — und gehört mithin einem Sarkophag, in welchem der Römer P. Ael. Julianus (ums J. 300—400) die irdischen Ueberreste seiner Gattin und Schwiegermutter zu ewiger Ruhe niedergelegt hatte. An diesem Sarkophag nun geschah es, dass Läutwin Gamed von Sarching aus einem Regensburger Patriziergeschlecht im 14. Jahrhundert, Canonicus von S. Emmeran in inbrünstiger Verehrung für die sel. Prinzessin Aurelia fleissig betete und die Verherrlichung dieser frommen Seele sich zur eigensten Aufgabe machte. Ueber dem rauhen Stein mit der schmucklosen Inschrift errichtete er mit Hülfe eines geschickten Künstlers auf 4 kurzen Säulen eine steinerne Platte mit dem idealen Bildniss seiner angebeteten Heiligen in Lebensgrösse, wie unsre Bildtafel es wiedergibt. Geschmückt mit der königlichen Krone, mit über die Schultern herabfliessendem Haupthaar, durch einen kurzen, über der Brust halboffenen Mantel nur leicht verhüllt, dabei mit einem weiten, faltigen Unterkleid angethan ist sie, ungeachtet des Kissens hinter ihrem Kopf und der horizontalen Lage des Sarkophagdeckels, in aufrecht stehender Haltung und mit offenen Augen dargestellt. An der vordern Seite der Grabplatte ist eine Weinranke angebracht, das sehr alte, bis in die Mysterien des Alterthums hinaufreichende Sinnbild der Seelenunsterblichkeit, mit Beziehung darauf, dass die Traube in der Kelter untergehen muss, um im Wein, als ihrem Geiste, die Auferstehung zu feiern. — Am Fussende der Platte auf deren senkrechter Fläche ist die sehr kleine Gestalt eines betenden Geistlichen, offenbar des Stifters von diesem Denkmal zu sehen mit der Inschrift: LAEUTWINUS GAMEDUS CANONICUS ET SCHOLASTICUS MAJORIS ECCLESIE. Im Necrologium von S. Emmeran findet man bei seinem Namen die Notiz, dass er i. J. 1335 der sel. Aurelia den schönen Grabstein gesetzt hat. Das ist die Zeit, in welcher in Italien Andrea Pisano als Haupt der Bildhauer glänzte. Betrachten wir neben seinen überaus schönen und hochachtbaren Leistungen unsere Aurelia, ihre jungfräuliche Anmuth in Haltung und Bewegung, den sanften Fluss und klaren Zusammenhang aller Linien, das eindringende Verständniss der Formen des Gefältes, wie der sichtbaren Körpertheile, namentlich der Hände, und ebenso die Schönheit der Verhältnisse und die Lieblichkeit des Ausdrucks, so müssen wir auch noch zu Anfang des 14. Jahrhunderts der deutschen Bildnerei den Vorzug geben vor der mit vollem Recht gepriesenen italienischen.

Dass in Regensburg überhaupt noch gesunde Kräfte thätig waren, um den Ruhm aus alter Zeit aufrecht zu erhalten, wobei dem Dombau sicher auch ein Theil des Verdienstes zuzuschreiben ist, sehen wir an noch verschiedenen bildhauerischen Arbeiten daselbst, von denen ich nur an das Denkmal der Kaiserin Ute in S. Emmeran von 1350 erinnere, an das des H. Wolfgang und Herzog Heinrichs des Frommen von Bayern daselbst; des Canonicus Ulrich von der Aue im Kreuzgang des Doms von 1326; welche sämmtlich durch edlen Styl und Formverständniss sich auszeichnen.

Weniger ausgebildet ist das Formgefühl sowie der Sinn für Proportionen im Süden von Bayern. In der St. Peterskirche zu München steht ein Altarwerk aus Stein von 1375 in 3 Abtheilungen, in denen Tod, Auferstehung und Gericht über einander gestellt sind. Es ist in einzelnen Figuren, namentlich der Maria und dem Johannes neben dem Gekreuzigten und auch in diesem viel Empfindung aber bei der etwas rohen Ausführung wenig fühlbar.

Die Madonna am Südportal des Augsburger Domes von 1330—50 ist ein erfreuliches Beispiel dieses Styls. In Marburg sind die Grabsteine der Landgrafen Konrad, Heinrich und dessen Gemahlin in der St. Elisabethkirche zu nennen; in Altenberg bei Wetzlar derjenige der sel. Gertrud, der Tochter der heil. Elisabeth von 1297. Von vorzüglichem Kunstwerth ist das Grabmal des Herzogs Heinrich im Dom von Breslau, von 1290—95; die Statue des Kaisers Otto am Dom von Magdeburg von 1320. Nicht auf gleicher Höhe steht das Denkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt im Dom zu Mainz von 1321, obschon sich dort eine thätige Bildhauerschule scheint gebildet zu haben, welcher u. A. das schöne Denkmal des Erzbischofs Conrad von Weinsperg vom J. 1396, vielleicht auch das würdige und einfache Grabdenkmal des von Holzhausen'schen Ehepaars im Dom zu Frankfurt a. M. vom Ende des 14. Jahrh. zu verdanken ist.

Von grösserer Bedeutung waren jedenfalls die Arbeiten, welche in den Bauhütten grosser Dome ausgeführt wurden; allein es stellte sich auch heraus, dass hier die Sculptur in der Hörigkeit der Architektur gehalten wurde.

Unter diesen Verhältnissen gehen die Ausführungen nicht ganz Hand in Hand mit den Conceptionen. An der Westseite des Strassburger Münsters machen die Darstellungen der 3 Portale ein Ganzes in 3 Theilen aus, davon ein jeder einen bestimmten Gedanken durchführt: das Portal links die Menschwerdung Christi, das mittlere die Erlösung, das Portal rechts das Jüngste Gericht. Mit der Geburt Christi ist die Herrschaft des Guten über das Böse begründet; desshalb stehen in der Thürlaibung die Statuen der Tugenden, gekrönte Jungfrauen, die unter ihren Füssen Stolz, Geiz, Verschwendung und sonstige Laster als überwundene Gegner haben, wobei auffälliger Weise die Cardinaltugenden ohne Feinde aufgeführt sind. Das Thürfeld ist von der Kindheitgeschichte Christi von der Geburt bis zur Flucht nach Aegypten eingenommen. In der mittleren Thürlaibung stehen die 12 Propheten nebst Abraham und Moses mit Hindeutung auf die zukünftige Erlösung; das Giebelfeld enthält die Passionsgeschichte vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt; in den Hohlkehlen der Thürbogen sondern sich Gestalten und Darstellungen nach Altem Testament, Neuem Testament und Kirche mit sichtbarer Beziehung auf das Dogma der Dreieinigkeit. Ausserdem wird am Mittelportal die heil. Jungfrau als Patronin der Kirche hervorgehoben: im Giebel thront sie mit dem Kind, unter ihr König David, musicierende Engel und 14 Löwen mit Bezug auf die dreimal 14 Glieder des Geschlechtsregisters bis auf Jesus. Im Giebelfeld des dritten Portals ist die Auferstehung und das Gericht dargestellt, dem die klugen und die thörichten Jungfrauen mit sinnbildlicher Bedeutung

in der Thürlaibung hinzugefügt sind. Sie stehen auf Consolen, an denen die Monate mit entsprechender Beschäftigung vorgeführt sind, hinzuweisen vielleicht auf die würdigste Vorbereitung für ein künftiges Leben.

Was in Strassburg an 3 Portale vertheilt worden, sollte am Münster in Freiburg in dem einen und in der Vorhalle vereinigt sein. Am Pfeiler in der Mitte des Portals steht die heil. Jungfrau mit dem Kinde; in Beziehung zu ihr stehen die Gestalten auf den kurzen Säulen der Thürlaibung, rechts die Verkündigung und die Heimsuchung, links die drei anbetenden Könige; die beiden äussersten Statuen rechts und links sind in der üblichen Darstellung die Allegorien von Judenthum und Christenthum. Das Giebelfeld enthält in 5 horizontal über einander geschichteten Abtheilungen und sehr kleinen Figuren die Lebens- und Leidensgeschichte Christi nebst dem Weltgericht, in den Hohlkehlen die Personen des Alten und Neuen Testamentes und die Dreieinigkeit. Als Hauptfeld der Thätigkeit war der Bildnerei die Vorhalle angewiesen, in welcher das noch unentschiedene Leben im Kampfe zwischen Gutem und Bösem zum Ausdruck gebracht werden sollte. Da stehen die klugen und thörichten Jungfrauen, und wie zu ihrer Auswahl Tugenden und Laster, auch Künste und Wissenschaften, alttestamentliche Gestalten und andere die einer spätern Culturperiode anzugehören scheinen. Bei einer Renovierung der Halle scheinen sie aus der Ordnung gekommen zu sein, so dass Wissenschaften und Todsünden auf derselben Seite stehen. Da an der Aussenseite Judenthum und Christenthum an den beiden äussersten Ende in entschieden gegensätzlichem Sinne aufgestellt sind, so dürften sie auch für die Aufstellung der Statuen im Innern die richtigen Motive an die Hand geben.

Abweichend von allen bisher genannten Leistungen der Bildnerei dieser Zeit hat sich in Pommern eine Schule gebildet, von welcher wir wenigstens ein beachtenswerthes Denkmal in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen können: Das Altarwerk in der Kirche zu Tribsees, ein Triptychon mit vielen Giebeln, 9 Abtheilungen in der Mitte, und deren 4 auf jeder Seite. Die 3 mittelsten Abtheilungen bilden eine zusammenhängende Darstellung, während die Scenen rechts und links wohl mit dem Ganzen durch den Gedanken zusammenhängen, in sich aber geschiedene Gegenstände enthalten. In wahrhaft wunderlicher Weise wird das Thema von dem Mysterium des heil. Messopfers zum Gegenstand des vielgestalteten Altarwerks gemacht.

Oben in der Mitte der Mitteltafel über Wolken erscheint Gott Vater, in der Linken die Weltkugel, die Rechte segnend erhoben; zu beiden Seiten knien anbetende Engel, hinter denen 2 grosse Angesichter als Sonne und Mond zu erkennen sind, als Repräsentanten des Universums. Unterhalb der Wolke stehen die 4 Evangelisten, und zwar mit den Köpfen ihrer Embleme an der Stelle der eigenen, und mit Flügeln begabt. Sie haben Säcke in den Händen, aus denen sie Getreide auf Papierstreifen, die mit Sprüchen aus ihren Evangelien beschrieben sind, in einen Mühlentrichter schütten, wo es von einem Mühlstein gemahlen in einen Backtrog fällt, in welchem es die Wandlung, und zwar nicht in Brot, oder die Hostie, sondern sogleich in das Christuskind erfährt. In ihren Sprüchen haben die Evangelisten „das Wort“ in die Mühle getragen, und hier ist es Fleisch geworden, indem es aus dem Backtrog in den Kelch überfliesst, aus welchem es als Christuskind hervorgeht. Zeugen des Wunders sind die 4 Kirchenväter, die vor dem Kelche und dem Kinde knien.

Die Bilder der nächsten Seitentafeln lassen uns die 12 Apostel sehen, wie sie die

Schleusen der 4 Paradieses-Ströme öffnen, die das Mühlrad in Bewegung zu setzen und zu erhalten haben, durch welches das Wunder bewirkt wird.

Des Allmächtigen Güte und Weisheit hat diese Rettungsanstalt der durch den Sündenfall verderbten Menschheit beschlossen und in der Verkündigung Marias angesagt, woran die Bilder über den Aposteln erinnern.

Durch die Menschwerdung des Wortes ist die Erlösung in die Welt gekommen, durch das Sacrament des Abendmahls erhält die Kirche die Fortwirkung der Erlösung; so folgt in den unteren Abtheilungen rechts die Austheilung der Hostie an die Laien, links die Communion der Geistlichen mit dem Kelch.

Der zweite Theil der Messe versinnlicht im Opfer die Passion Christi. Dem entsprechend hat der Künstler die Geschichte derselben auf den 8 Feldern der Seitenflügel dargestellt vom Gebet am Oelberg bis zur Auferstehung.

Die Giebel mit denen das Ganze nach oben abschliesst, haben in ihren Feldern die Brustbilder von 12 Propheten.

Ich habe in möglichster Kürze zwar und doch ausführlich den Inhalt des eigenthümlichen Werkes, das gegen Ende des 14. Jahrh. entstanden zu sein scheint, angegeben, nicht, weil es als „das edelste und vollendetste Werk deutsch-germanischer Kunst“ gepriesen worden ist, worauf es durchaus keine Ansprüche hat, sondern weil es in einer Gegend Deutschlands entstanden ist, die für die Kunstgeschichte fast unbekannt geblieben. Seine Bedeutung besteht lediglich in dem Versuch einer Versinnlichung der Lehre von der Transsubstantiation; und damit hört unter Anderm alles künstlerische Denken und Schaffen auf, und es genügen dafür blosse Andeutungen. Die Anordnung weiss nichts von Gruppierung, die Darstellung nichts von Motiven die Zeichnung ebensowenig von Form, Proportion, Charakter und Styl; aber durch Farben und Gold hat es einen für Viele bestechenden Reiz erhalten.

Malerei.

Gleich ungünstig wie die Bildnerei würde auch die Malerei bei uns gestellt worden sein, wenn sie auf die Mauer, als das Feld für ihre Thätigkeit angewiesen geblieben wäre. Die Fenster, an die Stelle der Mauerflächen getreten, boten einigen, doch sehr beschränkten Ersatz durch Glasmalereien; dagegen ward ihr in den Altarwerken Gelegenheit zu, wenn auch nicht sehr ausgedehnter, doch selbständiger Entwickelung dargeboten. Wenn die italienische Gothik der Malerei noch immer hinlängliche Räume für einen weiten Kreis bildlicher Darstellungen übrig gelassen, so dass die Altargemälde ohne Nachtheil für die Kunst sich auf das vom Altardienst dargebotene Thema vom „Fleisch gewordenen Wort“ beschränken konnten, so band sich die deutsche Kunst, die der gleichen Freiheit der Bewegung sich nicht erfreuen konnte, nicht streng an das vorgezeichnete Thema von der „Menschwerdung Christi“; ja sie legte offenbar — was mir culturhistorisch bedeutsam erscheint — ein grösseres Gewicht auf die Darstellung des Kreuztodes, als der vollendeten Versöhnung Gottes, und suchte nicht selten das ganze theologische System mehr oder weniger ausführlich auf dem Altar zur Anschauung zu bringen.

Der Aufschwung, den die Malerei bei uns nahm, tritt um die Mitte des Jahrhunderts in verschiedenen Gegenden sichtbar hervor. So begann unter Kaiser Carl IV. in Prag eine

rege Kunstthätigkeit, als er die von 1348 bis 1357 erbaute Burg Carlstein bei Prag, als das Nationalheiligthum Böhmens, als die Schatzkammer für die Reichskleinodien und heilige Reliquien, und das Reichsarchiv, in Verbindung mit einer Schlosscapelle kunstreich ausschmücken liess. Unter den von ihm beschäftigten Künstlern ragen besonders die Namen hervor von Theodorich von Prag 1348—1357; und Nicolaus Wurmser von Strassburg, der mit seinem Bruder Kuntz 1357—1360 in Prag lebte. Von ihnen und ihren Schülern und Genossen ward die Capelle in Carlstein, auch die Wenceslaus-Capelle im Prager Dom ausgeschmückt; in der ständischen Galerie zu Prag, im Belvedere von Wien sind Gemälde von ihnen; ja eines der besterhaltenen finden wir in der St. Veitskirche zu Mühlhausen bei Stuttgart, wohin es von einem nach Prag ausgewanderten Bürger von Mühlhausen gestiftet worden. Die Gemälde enthalten meist nur einzelne Heilige, oder sehr einfache Akte (Verkündigung, Krönung Mariä) in breiter schwerfälliger, gedunsener Formengebung, doch nicht ohne Würde des Ausdrucks, von kräftiger Modellierung und Färbung und einem Farbenauftrag ohne Härte und Trockenheit.

Von einer schwäbischen Malerschule des 14. Jahrhunderts haben sich nur wenige Denkmale erhalten: Wandgemälde in der kleinen Waldcapelle von Kartheim unweit Calw am Nogodfluss auf dem Schwarzwald: eine Verkündigung, Moses und Johannes d. T. offenbar auch als Verkündiger und Christus als Weltrichter. Ein grösseres Werk ziert die o. e. St. Veitskirche in Mühlhausen, wo in 3 Reihen übereinander sich Bilder aus dem Alten, dem Neuen Testament und der Legende folgen; dazu kommt die Krönung Mariä im Beisein von Engeln, Evangelistenzeichen und Kirchenvätern, die Auferstehung der Todten und das Jüngste Gericht mit Seligen und Verdammten; und endlich das Hauptaltarwerk mit der Legende des H. Veit und (an der Rückseite) Christus unter dem Kreuz mit den Stiftern und der Jahrzahl der Stiftung: 1384—90. Vorherrschend ist ein weicher Sinn aber Formlosigkeit, Unkenntniss der Proportionen, Mangel an lebendigen Motiven bei nicht ungeschickter technischer Behandlung.

Bedeutend dagegen sind die Leistungen der Nürnberger Malerschule, die sich auf der Höhe der gleichzeitigen Bildnerei halten, freilich auch mit Theilnahme an ihren Mängeln, namentlich fehlerhaften Proportionen. Aber die Maler der alten fränkischen Schule haben einen Begriff vom Aufbau und der Anordnung eines Gemäldes, von würdiger und maassvoller Darstellung, von der Nothwendigkeit wirklicher Empfindung in der Gestalt, vom Ausdruck in den Zügen. Dazu verrathen ihre Gesichtsbildungen das Streben nach Schönheit und idealer Charakteristik, die übrigen Formen wenigstens Verständniss, die Gewänder sowohl Phantasie als Geschmack in dem lang gezogenen, weich geschwungenen ungebrochenen Gefälte. Die Umrisse sind fest gezeichnet, aber nicht hart und trocken, die Modellierung ist genügend, die Färbung kräftig. Derart ist der Tuchersche Altar vom J. 1385 in der Frauenkirche zu Nürnberg mit Verkündigung, Geburt, Tod und Auferstehung Christi; ferner der ungefähr gleichzeitige Hallersche Altar in der S. Sebaldkirche mit dem Tode des Erlösers nebst den HH. Barbara und Katharina und dem Gebet am Oelberg an der Aussenseite.

Von sehr untergeordnetem Werthe sind die Ueberreste von Malereien dieser Zeit im nördlichen Deutschland. Dagegen finden sich daselbst treffliche Zeichnungen auf metallnen Grabplatten, wie z. B. diejenige mit der Gestalt des Albertus Hovener gest. 1357 in der Nicolaikirche zu Stralsund; ferner des Henning von Rehberg in der Schlosskirche zu Stettin, gest. 1370; des Albertus Schinkel, gest. 1397, in den Ruinen der Klosterkirche von Eldena.

Auch gedenke ich gern gleichzeitiger Sgraffito-Zeichnungen im Klosterhof des Magdeburger Domes, mit Darstellungen aus dem Leben des Kaisers Otto I.

Die bedeutendste deutsche Malerschule indess des 14. Jahrhunderts, zugleich eine der erfreulichsten Erscheinungen in der Geschichte deutscher Kunst überhaupt, finden wir in Cöln, worüber man sich um so weniger wundern wird, wenn man an die 365 Kirchen dieser „heiligen Stadt“ und deren zahllose Altäre denkt, die alle ihren Bilderschmuck verlangten, und an den Dombau, der so viele künstlerische Kräfte verband und in Bewegung setzte. Dennoch bleibt der Grad von Vollendung sowohl, als die Selbstständigkeit, mit welcher die Schule auftritt, wunderbar. Da ist keine Verbindung mit den Malerschulen Italiens, noch viel weniger ein Anschluss an byzantinische Malweise; selbst bei den einheimischen Vorgängern Anhaltpunkte zu finden ist schwer. In voller Eigenthümlichkeit steht die Schule da. Was anderwärts Rühmliches entstanden, hier ist es in höherer Steigerung; die feierliche Würde ist durch Anmuth gemildert, die Schönheit ist Liebreiz, von Unschuld und Heiligkeit umflossen; alle Dargestellten sind lebendig; aber es ist kein irdisches, bekanntes, nein! ein überirdisches, himmlisches Leben, das sich den Sinnen, mehr noch der Seele offenbart. Weiche, fliessende Gewänder umgeben die zarten und schlanken Gestalten, die mit ihren lichten Fleischtönen und leuchtend farbigen Kleidern auf glänzendem Goldgrund stehen und eine durchaus ideale Welt hervorzaubern. Scharf ausgeprägte Charaktere darf man da nicht suchen; selbst auf Mannichfaltigkeit des Ausdrucks muss man verzichten; Handlungen zur Anschauung zu bringen gelingt nur schwach und das Böse gar nicht. Dagegen zieht durch alle die Werke eine Seelenfülle, die alle Mängel mit Milde und Lieblichkeit überdeckt. Als Beilage für den Ruhm der Schulen dienen vor allen die Malereien über den Chorstühlen in den Schranken des hohen Chors im Dom von 1320 f. Diese Gemälde, je sieben beisammen sind in 4 Abtheilungen vertheilt, so dass die erste das Leben der h. Jungfrau, die zweite die Geschichte der h. Drei Könige, die dritte und vierte die Geschichten von Petrus und Paulus und vom Papst Sylvester enthalten. Jedes einzelne Bild ist mit einem gemalten, spitzbogigen Rahmen und einigen gothischen Giebeln versehen, von denen stets der mittelste von dreien die andern überragt, der mittelste aber von sieben höher als alle andern ist. Die erste Bilderreihe beginnt mit der Verkündigung Joachims und endet mit der Krönung Mariä; die Geburt Mariä wird von geigenden und lobsingenden Engeln begrüsst; beim Sterben sitzt sie im Sessel, und Christus hat ihre Seele im Arm. — Die zweite Abtheilung führt die drei Könige als „Magier“ vor, wie sie den Stern erblicken, das Kind beschenken, vom Apostel Thomas zu Bischöfen des Orients gemacht werden, nach dem Tode gemeinschaftlich in Einem Sarge liegen, nach Cöln gebracht werden und hier die Consecration erhalten, worauf das Volk an ihrem Sarge betet. Die Scenen aus dem Leben der beiden Hauptapostel sind aus der Apostelgeschichte genommen bis auf die gegenseitige Begrüssung in Rom und die dortigen Schicksale. Die den Sylvester gewidmete Abtheilung hat folgende Bilder: Sylvester geht als Knabe ins Kloster; bringt den Symmachus zu einem Mönch; des Tymotheus Lehramt und Martyrium; Gefangennehmung des Sylvester; seine Befreiung durch den Papst Melchisedech; er wird nach seinem Tode zum Papst erwählt; auf Kaiser Constantins Befehl grosse Kindertaufe.

Das gemeinschaftliche Merkmal an diesen — was die Formenkenntniss betrifft noch sehr unvollkommenen — Bildern ist der weiche, sanfte Ton, sind die fliessenden Linien, ohne Ecken und Härten, die Gemüthsruhe in den Bewegungen, die Stille und Süssigkeit des Ausdrucks,

die unverkennbare Hinneigung zum Schönen ohne Rücksicht auf Charakteristik. Der Farbenauftrag ist fein und flüssig und durch Verstärkung des Tons, in der Carnation durch einen rosigen, auch Abrundung versucht.

In derselben mässigen Höhe halten sich auch die alten Wandmalereien in St. Kunibert und das Fastentuch der Richmodis um 1350; während die heil. Gestalten in der Krypta von S. Gereon (von 1360) einen entschiedenen Fortschritt wahrnehmen lassen.

Ihren eigentlichen Aufschwung aber und ihre einflussreiche, weit hin wirkende Stellung gewinnt die cölnische Malerschule dieser Zeit erst durch Meister Wilhelm aus Herle bei Cöln. Die Limburger Chronik zum Jahr 1380 sagt von ihm: „In dieser Zeit war ein Maler zu Cöln, der hiess Wilhelm. Der war der beste Maler in allen deutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er malet einen jeglichen Menschen von aller Gestalt als hätte er gelebt". — In dem Ausgaberegister des cölnischen Raths für die Jahre 1370—1380 sind 12 Zahlungen für Malereien angeführt, das erste Mal „magistro Wilhelmo", dann nur noch pictori"; die letzte, zugleich höchste von 220 M. „pro pictura super domo civium" (für Malereien im alten Rathhaus) ohne bestimmte Zeitangabe. Wilhelms Frau wird bereits 1378 Wittwe genannt. Auf mehren, übereinstimmenden, ihm zugeschriebenen Gemälden findet sich ein eigenthümlich gestaltetes W, was man als Monogramm gedeutet und als Ursprungzeugniss angesehen hat. Er hatte u. A. einen Schüler Heinrich Wynrich von Wesel, der seine Wittwe geheirathet und sein Haus erworben, und der vielleicht auch von seiner Kunst soviel sich angeeignet, dass seine Arbeiten mit denen des Meisters verwechselt werden können.

Zunächst finden wir eines der bedeutendsten, dem Meister Wilhelm zugeschriebenen Gemälde im städtischen Museum zu Cöln, ein Triptychon auf dessen Mittelbilde Maria mit dem heiligen Kinde sitzt, das ihr liebkosend ans Kinn fasst und in der andern Hand einen grossen Rosenkranz hält während die Mutter in der linken Hand eine Erbsenblüthe hat. Auf den Seitenflügeln stehen die HH. Barbara und Katharina. Ein zartes, inniges Gefühl, ein kindlich frommes Gemüth gibt sich hier kund, aber — was nicht zu übersehen — ein rein menschliches Motiv vor dem hergebrachten kirchlichen oder symbolischen. Dabei freilich bleiben die Bewegungen zurückhaltend, ja feierlich; der unvollkommenen Zeichnung hält das Streben nach Schönheit das Gleichgewicht; die Färbung vornehmlich die Carnation ist sehr licht, der Farbenauftrag sehr zart und verschmolzen, namentlich ist das als höchstes Licht aufgesetzte Weiss so fliessend mit den nächsten Tönen verbunden, wie es den Schülern nicht geglückt, so dass man daran mit ziemlicher Sicherheit seine Hand erkennen kann. — Uebereinstimmend mit diesem Gemälde ist das Madonnenbild in der Morizcapelle zu Nürnberg, wo das Christkind die Erbsenblüthe hält; — zum Theil auch das grosse Altargemälde mit Christus am Kreuz zwischen Maria und den Aposteln im Cölner Museum. — In einer eigenthümlichen Zusammenstellung von vielen kleinen Bildern, die ich einst bei dem Herrn Ober-Procurator Bessel in Cleve gesehen, und auf welcher das o. b. W. angebracht ist, hat der Meister das Thema von der unbefleckten Empfängniss Mariä mit scholastischer Vielseitigkeit behandelt. — Die Pinakothek in München bezeichnet mehre Bilder mit Wilhelms Namen, darunter das Schweisstuch der H. Veronica, das freilich durch Uebermalung wesentlich verändert sein mag, wie man an demselben Gegenstande wahrnehmen mochte, der ganz erhalten im ursprünglichen Zustand in der Sammlung Weyer in Cöln sich befand und ebenfalls dem Meister Wilhelm zugeschrieben war.

Ueberraschend schön und wie mir scheint über jeden Zweifel gehoben, dazu von keiner

Restauratorhand berührt und trefflich erhalten sind 2 Theile eines Altarbildes, die sich im Capitelsaal des Domes von Halberstadt unter allerlei kirchlichen Alterthümern, Teppichen, Möbeln, Schnitzwerken etc. befinden, und von dessen mittlern Theil ich eine Abbildung beifüge.*)

Auf dem rechten Flügel ist Johannes der Täufer dargestellt. Der Raum für die Heiligen des Mittelbildes ist ein Thron mit 2 seitwärts vortretenden Loggien. Die Decke derselben wird nach vorn von je 2 Säulen gestützt, darauf Statuetten von 4 Heiligen (vielleicht der Evangelisten) mit Büchern angebracht sind. An der Mittelwand zwischen beiden Loggien nimmt das Spitzgiebelfeld das Bild eines singenden Engelchors (wie ich glaube, als einfarbig rothes Gemälde) ein. Auf dem Throne sitzt die heil. Jungfrau mit dem Kind auf dem Schooss, das nur wenig mit einem Florschleier bedeckt, mit der Halskette (dem Rosenkranz?) der Mutter spielt. Zur Rechten Marias, ausserhalb der Thronschranke kniet Magdalena mit Salbengefäss und Evangelium in Gedanken versunken, ihr gegenüber Anna, die eine Traube für das Kind bereit haltend auf seine Bedeutsamkeit aufmerksam macht. Am Boden vor ihr kauert die h. Barbara mit der Monstranz in der Rechten, ihr gegenüber S. Katharina mit einem Gebetbuch, in das sie sich mit den Augen wie mit der Seele zu verlieren scheint. Zwischen beiden, zu Füssen Marias hat ein Trüppchen kleiner (bekleideter) Kinderengel Platz genommen und einen Lobgesang angestimmt. In den Loggien haben Petrus und Paulus sich niedergelassen. Keinerlei Verbindung oder Mittheilung findet unter den Heiligen statt; nur der offenbar kaum flüsternde Gesang der Engelkinder unterbricht die Stille ihrer stummen Gedanken; und auch hier wendet sich das Christuskind nicht zur Gemeinde.

Alles was ich von der cölnischen Schule und namentlich von Meister Wilhelm als bezeichnende Merkmale angegeben, tritt uns hier in voller Klarheit entgegen**). Es ist der reine Idealismus, der für seine Schöpfungen nur die innere Quelle frommer Phantasien und Anschauungen hat und von der Natur nichts empfängt, als die allgemeinsten Eindrücke; für beides aber die technischen Hülfskräfte mit Geduld und hingebender Liebe anwendet. Andere Bilder, welche dem Meister Wilhelm mit mehr oder weniger Recht zugeschrieben werden übergehend, komme ich noch auf die Bilderreste im Hansesaal des alten Rathhauses in Cöln zurück, die ich unbedingt für seine und zwar sehr vorzüglichen Arbeiten halten würde, wenn die Ausgabe-Register des cölnischen Rathes von 1370—1380 es gestatteten, in welchem letzteren Jahre Wilhelm nicht mehr lebte. Das ziemlich umfangreiche Werk könnte er vor seinem Heimgang begonnen, sein ausgezeichneter Schüler es vollendet und die letzte Bezahlung erhalten haben. Wir können bedauern, darüber in der Ungewissheit bleiben zu müssen; vielmehr aber, dass es eine Zeit in Deutschland gegeben, wo man Denkmale der Kunst, die der Perücke und dem Zopf ein Aergerniss waren, unter Kalktünche begrub.

Vieles auch des Erfreulichen, das nicht unter die Kalktünche gerathen, war begraben und vergessen und ist erst durch eine pietätvolle Kunstliebe unsers Jahrhunderts wieder ans Licht gezogen worden. Aeusserst zahlreich sind namentlich Arbeiten von geringem Umfang, offenbar zur Hausandacht, oder zum Hausschmuck bestimmt; und in diesen ist das Anmuthige und Liebliche, Seelenreinheit und kindlich unschuldvolle Freude auf grünen Wiesen wie im goldstrahlenden Himmelreich in allen Weisen das Ziel des künstlerischen Strebens dieser Schule.

*) Der linke Flügel ist verschwunden.
**) S. die Bildtafel.

Im Saalhof zu Frankfurt a. M. — um von vielen nur eines zu nennen — ist ein Bild aufgehängt, mit einem lachenden Obstgarten, in welchem die HH. Michael und Georg am Boden sitzen und mit einem Dritten in Waffenschmuck sprechen, der an einen Baum gelehnt, sich zu ihnen niederbeugt. Maria neben ihnen liest in einem Gebetbuch und das Christkind versucht auf einer ihm hingehaltenen Zither zu spielen; einige reizende Jungfrauen pflücken Kirschen vom Baum, andere holen Wasser aus dem Brunnen des Gartens. Eine paradiesische Heiterkeit liegt über dem ganzen Bilde. Es ist gewiss ein nicht zu übersehender culturgeschichtlicher Zug, der die Natur mit ihrem frischen Leben zum Erholungs- und Freudenplatz für die Heiligen und Frommen neben der Kirche machte.

Vierter Zeitraum.

Das fünfzehnte Jahrhundert. Baukunst.

Mit dem 15. Jahrhundert beginnt in ganz Europa eine gewaltige geistige Bewegung, die eine für alle Lebensäusserungen neue Zeit ansagt, sich über alle Gebiete der Bildung erstreckt und demgemäss auch in der weiter entwickelten Kunstthätigkeit grosse und überraschende Veränderungen hervorgebracht hat. Namentlich werden wir uns auf das neue Verhältniss der drei Schwesterkünste zu einander hingewiesen und veranlasst sehen, nach den Ursachen zu forschen, denen die bisher am weitesten zurückgebliebene Kunst der Malerei das Uebergewicht bis zu einem Grade gebracht, dass sie, unterstützt von einer Fülle frischer, ganz unverbrauchter Kräfte, gewissermaassen zur Alleinherrscherin im Gesammtgebiet geworden ist.

Der Trieb, der uns zum Ziel vollkommener Entwickelung leitet, drängt uns auch wohl über dasselbe hinaus; nach kurzer Rast auf der Höhe geht es weiter und mehrentheils abwärts, und dann sehr viel rascher, als wir emporgestiegen. Diess Schicksal erfuhr die Baukunst im 15. Jahrhundert. Langsam aber stetig hatte sie sich aus den römischen Ueberlieferungen, und romanischen Umbildungen einen neuen, den gothischen Styl geschaffen und mittelst desselben Werke unsterblichen Ruhmes hervorgebracht. Mit nachlassenden Kräften drängte man vorwärts und merkte nicht, dass man eine schiefe Ebene betreten. Für die Abschwächung der Gedanken, die getrübte Anschauung, die Vernachlässigung der Formen wird ein Ersatz gesucht in Reichthum, Mannichfaltigkeit, überraschenden Unwahrscheinlichkeiten und in Contrasten.

Die Pfeiler haben nicht mehr das geistige Gepräge, den Ausdruck der Kraft; Cylinder steigen an runden oder achteckigen Säulen auf und kein Blätterkranz bezeichnet die Stelle des Umschwungs in das nun in ein Netzwerk aufgelöste Gewölbe. Die 8 Seiten des Pfeilers werden concav gemacht oder in willkürlichen Profilen ausgeschweift; die Halbsäulen werden an die Ecken gesetzt und derart angeschwellt, dass die Flächen daneben fast verschwinden und die Form des Achtecks aufgehoben ist. Säulen und Säulchen werden zierlich gebildet,

gewunden, gleich aufgelöstem Tauwerk; besonders überraschende Effecte werden angestrebt durch die s. g. Uebereckstellung, der zufolge immer Ecken über Flächen und umgekehrt zu stehen kommen; aufsteigendes Maasswerk, Fialen werden gewunden, geknetet, als bestünden sie aus Teig, und selbst umgebogen, was besonders bei kleinern Architekturen, Sacramenthäuschen, Taufsteinen, Brunnen etc. vorkommt. Die Umfassungsmauer, früher fast nur auf die Pfeiler beschränkt, gewinnt wieder mehr Masse, die Fenster werden enger und kleiner. Im Stabwerk derselben, wie der Galerien und Geländer genügen die einfachen Formen nicht mehr; man kommt auf die „Fischblase“ (das zugespitzte Oval) und das „Flammboyant“ (flammenartig geschwungenes, gleichsam in einander überfliessendes Maasswerk); auf den „Eselssattel“ (den ausgeschweift emporgezogenen Spitzbogen.) Rundstäbe werden zu Stäbchen verdünnt und durchkreuzen sich wo sie zusammentreffen; ja sie werden als wirkliches Zweigwerk, sogar als Baumstämme mit abgehauenen Aesten behandelt; das Laubwerk dagegen verliert seine feste Form und geht in Knollen und Seeschwämme über.

Und trotz alledem enthalten die Bauwerke dieses Zeitraumes noch immer eine solche Fülle des alten Kunstgeistes, dass ihre Gesammtwirkung an Stärke der der ältern kaum nachsteht und selbst in den Ausschweifungen der Phantasie der romantische Geist noch jetzt, nachdem er längst von neuern Bestrebungen überholt ist, seinen Zauber ausübt.

Beweis dafür ist die Theilnahme, welche die Erhaltung und der Weiterbau des grössten und bedeutendsten Denkmals des bezeichneten Styles, das Münster in Ulm, in der Gegenwart erfahren hat.

Das Münster in Ulm ist nach dem Cölner Dom die grösste Kirche in Deutschland*) Am 30. Junius 1377 ist vom Bürgermeister Ludwig Kraft der Grundstein dazu gelegt und bis zum J. 1390 von 3 Baumeistern — Hainrich d. Ae., W. Michel und Hainrich d. J. — ohne Unterbrechung daran gebaut worden. Spätere Baumeister waren die Ensinger aus Bern (von 1446 bis 1480) und vornehmlich Matthias Böblinger aus Esslingen, der an den Aufbau des westlichen Thurmes ging, aber weil dieser zu sinken begann sich vor der Wuth des aufgebrachten Volkes durch die Flucht rettete. Burkhard Engelberger aus Hornberg in Würtemberg trat an seine Stelle und sicherte das Gebäude gegen den gefürchteten Unfall; sein Polier Lienhart Aeltlin von Kellheim erwies den Seitenschiffen dieselben Dienste, indem er sie mit neuen Pfeilern und Gewölben derart versah, dass aus einem Seitenschiff deren 2 wurden (1502—1507) Bernhard Winckler von Rosenheim ist der letzte Baumeister alter Zeit (1512—1542). Nach, vielleicht schon unter ihm wurden die Arbeiten an dem Bau unterbrochen. Sie blieben es, bis 1844 die drohende Gefahr des Einsturzes zu der Entschliessung führte, das erhabene Denkmal durch Wiederaufnahme des Baues vor dem Untergang zu retten. Mit Liebe begonnen, mit Besonnenheit, Kenntniss und Ausdauer fortgeführt, hat das Werk der Wiederherstellung in 30 Jahren ununterbrochener Bauthätigkeit zu Ergebnissen selbst über die zuerst aufgestellten Ziele hinaus geführt.

Die Kirche war ursprünglich dreischiffig angelegt, musste aber — wie erwähnt — aus baulichen Sicherungsgründen durch Theilung der Seitenschiffe fünfschiffig werden. Der hohe Chor, eine Verlängerung des Mittelschiffs, schliesst mit 7 Seiten eines Zwölfecks ab. Ein Quer-

*) Inneres 392'3" l. 152'2" br. Mittelschiff 235'6" l. 133'5" h. 47' br. jedes Seitendoppelschiff desgl. u. 66'10" h. Chor 98' l 84'9" h. — Der Westthurm auf 482'5" berechnet, jetzt bis zur Spitze des Nothdachs 324' h.

schiff hat die Kirche so wenig, als einen Chorumgang und Capellenkranz; aber zu beiden Seiten des Chors waren Thürme im Plan, die erst bei der jetzigen Wiederaufnahme des Baues aufgeführt worden sind. — 10 Gewölbfelder des Mittelschiffs werden von einer doppelten Reihe Pfeiler getragen, die aber gegen das Herkommen nicht übereck gestellt sind und deshalb schwächlich aussehen. Die eingezogenen runden Säulen der Seitenschiffe sind sehr dünn und schlank. Das Mittelschiff ist beträchtlich höher, als die Seitenschiffe; seine Gewölbe sind spitzbogig, aber nur in 2 Feldern reine Kreuzgewölbe; in den übrigen reichen die Gewölbkappen nicht bis zum Scheitel, so dass trapezförmige Felder an die Stelle der dreieckigen treten. Die Gewölbe der Seitenschiffe sind stern- und netzförmig construiert, und geben der Decke ein leichtes Aussehen. Entsprechend den Gewölbfenstern haben Mittelschiff und Seitenschiffe je 10 Fenster an jeder Seite; an der Nord- wie an der Südseite sind je 2 Portale mit Vorhallen; die Haupteingänge aber liegen an der Westseite; der eine von ihnen führt ins nördliche Seitenschiff, während die Mitte von einem Prachtportal mit mächtiger Vorhalle eingenommen wird.

Ueber ihr erhebt sich der Thurm, der seiner Anlage nach eine der ersten Stellen unter den Weltwunderwerken einnehmen sollte. Bevor wir jedoch demselben uns zuwenden, betrachten wir wenigstens flüchtig die Stellen der Aussenseiten, an denen die rettende Hand der Neuzeit sichtbar ist! Wie kahl und nüchtern, ja wie trostlos schaute das Haus aus seiner doppelten Fensterreihe zwischen den form- und schmucklosen Strebepfeilern heraus! Sie haben Schmuck und Zierrath erhalten und die reizenden Brückenbogen, die sie mit der Umfassungsmauer verbinden, nicht als Gabe des Luxus, und nur um der Schönsicht willen, sondern weil ohne sie die bereits weichenden Mauern, deren Druck und Schub der Widerstand fehlte, mit dem ganzen Gebäude dem Einsturz verfallen gewesen wäre.*) Der Weiterbau des Münsters hat sich bisher auf die Errichtung der beiden Chorthürme gerichtet, wodurch dasselbe an Masseneindruck und Würde gewonnen. Es gehört zu den Tugenden unsrer Zeit, dass solche Herstellungen und Anbauten in möglichst genauer stylistischer Uebereinstimmung mit dem ganzen Bau ausgeführt werden. Und so ist es auch hier geschehen.

Wir wenden uns nun zu der Westseite, zur Prachtseite des Münsters,**) dem kühnsten, aber auch ausschweifendsten Werke der Gothik! Lag ursprünglich die Bedeutung des Kirchengebäudes in der Krypta, so dass jenes nur als ein Ueberbau, eine Erweiterung derselben erschien, in welcher „das Grab des Heiligen“ allmählich aufging, so sehen wir dasselbe hier gewissermaassen nur als Sockel für den Thurm, für einen Bau, der ursprünglich nur ein Neben- und Hülfsbau gewesen. Der Thurm Böblingers ist viel grösser und reicher, als die Thürme von Freiburg und Frankfurt, von schönern, durchdachtern und reichern Formen, als der Stephansthurm in Wien, weit schlanker und kühner als der Cölner Dom. Dagegen entbehrt er der organischen Einheit und verbindet Rund- und Spitzbogen in willkürlicher, ganz entarteter Gestaltung.

Die 45′ br. 22′ t. Vorhalle, ein Vor- und Unterbau des Thurmes, mit ihren gegen 50′ hohen Arcaden, wird durch die beiden 34′ vortretenden mächtigen Strebepfeiler gebildet, die einestheils durch die Portalmauer, anderntheils durch die Arcadenwand verbunden sind. Die

*) 12 Paar Strebebogen und 24 Belastungs-Fialen der Strebepfeiler. Das ganze Werk der Restauration ist unter Oberaufsicht einer technischen Commission in die Hände des Münsterbaumeisters Thrän gelegt worden.

**) S. die Bildtafel, die nach dem Plan von Matth. Böblinger angefertigt worden, der sich in einer colossalen Zeichnung auf Pergament in Strassburg vorgefunden.

überecks gestellten Strebepfeiler stehen mit Dreieckspitzen vor, die schon nach dem ersten Absatz durch Versetzung in mannichfache Vielecke übergehen, und in neuem Wechsel aufsteigen. Die Spitzbogen der Arcaden sind mit einem Kamm von Kleeblattbogen besetzt; darüber stehen Statuen auf kleinen Säulchen und ein kunstreicher Bogenfries vollendet den malerischen Eindruck der Aussenseite.

Vielgegliedert wie aussen ist die Halle auch innen, bedeckt mit Nischen und Maasswerk, Wandpfeilern, Netz- und Kreuzgewölben und einer Fülle von Bildnereien, die ihrem Inhalt nach wohl ein Gesammtbild von der Bedeutung der Kirche als Heilsanstalt geben, der Ausführung nach aber keinen künstlerischen Werth beanspruchen.

Die zweite Abtheilung des Thurmes mit dem grossen in der vergitterten Nische befindlichen Prachtfenster ist die Glanzpartie des ganzen Baues. Ungeachtet der schlanken, verzierten Pfeiler, der geschwungenen Giebel, der sich durchkreuzenden Linien und des Gegensatzes von schmalem Licht und breitem, tiefem Schatten, bietet doch diese Abtheilung neben den fast unzähligen aufstrebenden Linien des Strebepfeiler-Masswerks und der Fialen, sowie neben den vielen unruhigen Fensteröffnungen der Treppenthürme ein Bild wohlthuender Ruhe dar.

Auch das dritte Stockwerk hat grosse und eigenthümliche Reize. Es bildet mit seiner fast ganz in zwei grosse Fenster aufgehenden hohen Wand zwischen den massenhaften Strebepfeilern einen schönen Gegensatz der Leichtigkeit und Luftigkeit gegen die festere Masse des untern Stockwerks. Sinnig und geschmackvoll schliessen sich die durchbrochenen Treppenthürme dem Charakter dieser beiden Stockwerke an, so dass die obere Abtheilung mit verminderter Last auf die untere drückt.

So weit reicht die Gegenwart; was folgt, gehört allein dem Plan und der — geträumten — Zukunft an.

Die nächste Abtheilung würde achteckig sein. Phantasiereich ist die Zeichnung mit ihren Doppelvergitterungen, Treppenthürmen und Pfeilern; aber immer stylloser wird das Maasswerk, so dass es mehr aus Holz geschnitzt, oder in Eisen gegossen, als aus Stein geformt erscheint.

Die durchbrochene Pyramide des Helms ist ein Meisterwerk der Phantasie und müsste — ausgeführt — einen überwältigenden Zauber ausüben. Legt nicht der Architekt Krone um Krone um die Hauptbedeckung seines Riesenbaues, die jeder Tiara spottet, und ist die oberste um den Gipfel, von welchem die h. Jungfrau zur Erde niederschaut, nicht die zierlichste von allen?

Mag der Plan nun ausgeführt werden, oder nicht — der Geschichte der deutschen Kunst gehört er unweigerlich an, ein Denkmal kühner Phantasie, und eines trotz aller Ausschreitungen geläuterten Schönheitsinnes.

Der **Dom zu Frankfurt** a. M., gegründet im 13. oder 14. Jahrhundert erhielt seinen Thurm i. J. 1415, der nach dem Plane des Hans von Ingelheim bis 1480 weiter gebaut worden war bis zur Schlusspyramide, die er erst in unsern Tagen bei der Herstellung nach einem grossen Brande erhalten hat. — Die **Frauenkirche von Esslingen** ist ein anmuthiges Beispiel des Styles; ihr Thurm ist 1460 von **Matthias Böblinger** — uns von Ulm her wohl bekannt — erbaut. Noch gehören in diese Reihe die **Liebfrauen-Capelle zu Würzburg** von 1377—79; **St. Martin zu Landshut** in Bayern 1432—78 mit einem 448′ hohen Thurm; die **Peter- und Paulskirche zu Görlitz** 1423—73; die **Marienkirche zu Zwickau** 1453—1536; die **Liebfrauenkirche zu Halle** 1529; das Schiff des **Domes zu Erfurt**

1472; des Domes zu Merseburg 1500; der Dom zu Freiberg i. E. nach 1484; die Nicolaikirche zu Zerbst 1446—94; u. A. m.

Ich wähle von allen die Frauenkirche zu München aus wegen einiger besonders hervortretender Eigenthümlichkeiten.

Am 9. Februar 1468 legte Herzog Sigmund, Albrechts III. zweiter Sohn den Grundstein zur neuen grossen Hauptkirche der fürstlichen Residenzstadt, an der Stelle der alten, kleinen Marienkirche, die sich die bayrischen Fürsten zur ewigen Ruhestatt erwählt hatten. Die neue Kirche war soweit als wir sie jetzt sehen 1488 vollendet und wurde am 14. April 1494 in Gegenwart seines fürstlichen Gründers — der, nachdem er 1467 die Regierung an seinen jüngern Bruder Albrecht abgetreten, ländlicher Musse und der Pflege der schönen Künste lebte, — feierlich eingeweiht. Werkmeister des Baues waren Georg Gankoffen von Halspach und ein Zimmermeister, desse Namen unbekannt geblieben.

Drei gleich oder fast gleich hohe Schiffe stellen die Frauenkirche in die Reihe der Hallenkirchen,*) wie sie der späten Gothik eigen sind; durch die ringsum an die Umfassungsmauer gebauten 25 Capellen, entstanden durch das Hereinziehen der Strebepfeiler ins Innere, wird sie gewissermassen fünfschiffig. Sie ist 336′ l. 128′ br.; das Mittelschiff ist 115′ h. und bis zum Dachfirst 193′. — 22 achteckige, 7′ dicke Pfeiler theilen die 3 Schiffe ab. Die Ostseite schliesst im halben Zehneck mit sehr verstärkten Strebepfeilern ab. In Westen stehen auf massivem Unterbau von 11′ Mauerdicke 2 Thürme, 29′ weit, 333′ h. Die zweimal 4 östlichen Pfeiler, deren letztes Paar mit Rücksicht auf den östlichen Abschluss näher zusammengerückt ist, umschliessen den hohen Chor, vor welchem das eherne Grabmal des Kaisers Ludwig aufgerichtet ist. 2 Thüren an der Nord-, 2 an der Südseite führen in die Kirche; das Hauptportal an der Westseite, nicht auffallend ausgestattet, ist in der Regel geschlossen. Durch 30 Fenster von 70′ Höhe erhält das Innere Licht. Spitzbogige vielgegliederte Archivolten, zum Theil aus dem Boden aufschiessend, verbinden die Pfeiler ohne Blätterkranz und Capitäl; die Decken der Schiffe sind in Sterngewölben geschlossen, deren Rippen auf Consolen in der Höhe der Pfeiler zusammengefasst ruhen.

Unter dem hohen Chor ist — ein Ueberrest aus der ursprünglichen Mariencapelle — eine Krypta.

Am Aeussern fällt vornehmlich der Abgang der wie erwähnt ins Innere gezogenen Strebepfeiler mit dem ganzen System der Widerlager auf. Die Capellen sind besonders überdacht und man sieht das Langhaus mit seinen 3 Schiffen mit etwas Mauer darüber emporragen.

Die Thürme an der Westseite erheben sich auf quadratischer Basis bis zur Höhe des Daches vom Langhaus in 5 Stockwerken; von da an gehen sie ins Achteck über, das nach 3 Stockwerken mit einem Hauptgesims und gothischem Bogenfries abschliesst und dann anstatt der gothischen Pyramide eine ungeheuere ackteckige Kuppel in gedrückter Zwiebelform hat.

Besonders ergiebig hat sich die späte Gothik bei der s. g. kleinen Architektur erwiesen. Das berühmteste Werk derart ist wohl das Sacramenthäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg von Adam Krafft 1496, das 64′ hoch emporschiesst und beim Anstossen an das Gewölbe gleich einer Pflanze sich spiralförmig umbiegt. Aehnliche Tabernakel, zum Theil von Krafft selbst, finden sich in der Klosterkirche zu Heilsbronn, in den Stadtkirchen zu

*) S. die Bildtafel.

Fürth, Kalkreuth, Kazwang, in der Nicolaikirche zu Jüterbogk, in der Kathedrale zu Fürstenwalde, und ein besonders schönes zu Schwabbach, das höchste aber und zierlichste von 90′ Höhe, 1469 angefangen, im Münster von Ulm. — An dieser Stelle gibt es noch mehr ausgezeichnete architektonische Denkmale dieses Styls, u. a. die mit einer hohen Thurmpyramide überdeckte Kanzel, die sich der Architekt Berger für die Frauenkirche in München (S. d. Bildtafel mit dem Innern derselben) zum Vorbild genommen zu haben scheint; ferner den Taufstein von ausgeschweifter Form, den Weihwasserkessel etc. In Ulm sehen wir auch an dem Marktbrunnen, einer Art dreiseitigen Obelisks mit Pfeilerchen, Nischen, Stäbchen etc. ein Beispiel der nahebei äussersten Verdrehung gothischer Formen, nur noch übertroffen von dem Taufstein in der Severikirche zu Erfurt mit seinem bis ans Gewölbe reichenden vielverschlungenen und gewundenen Tabernakelbau.

An den nichtkirchlichen Gebäuden dieser Zeit tritt vornehmlich vermehrte Ornamentik und eine unglaubliche Mannichfaltigkeit von Formen, Bogen und Gliederungen uns entgegen. So ist am Rathhaus zu Stargard von 1510 das Giebelfeld mit Ornamenten geradezu übersponnen. Die Rathhäuser zu Ulm und Prag, der Rathhausthurm zu Cöln, müssen unter den Bauten reicher Ornamentik genannt werden, obschon sie nicht an die Leidenschaftlichkeit streifen, mit welcher unsre Nachbarn in Brüssel, Oudenaerde, vor allen in Löwen ihre Stadthäuser mit ausschweifendem architektonischem Ausputz überladen mochten.

Jede Zeit — so scheint es — trägt ein Stück Gegensatz in sich, sei's als Ueberrest aus alter Zeit, sei's als Samenkorn der Zukunft. Inmitten der Verschnörkelungssucht der deutschen Baukunst sehen wir ein Werk erstehen so ernst und würdevoll, bei allem Reichthum einfach und so eigenthümlich, dass ihm kein ähnliches an die Seite zu stellen ist. Das ist das Holstenthor in Lübeck vom J. 1477. (S. die Bildtafel.)

Es besteht aus 2 runden mit hohen Dachpyramiden bedeckten Thürmen, die durch ein viereckiges Mittelgebäude so verbunden sind, dass sie zusammen ein längliches Rund bilden. Ueber einem kräftigen Unterbau, durch welchen die halbkreisrunden, wenig überhöhten Thoröffnungen geführt sind, erheben sich 3 Stockwerke, derart mit Mauerblenden und Fenstern besetzt, dass fast kein Mauerraum zwischen denselben gelassen ist, was dem Gebäude das Aussehn eines antiken Amphitheaters gibt. Sie sind grossentheils spitzbogig, mehr oder weniger schmal, mit einfacher Profilierung in rechtwinkeliger Abstufung. Nur im obersten Stockwerk der Thürme sind die Fenster halbkreisrund abgeschlossen. Der viereckige Mittelbau endet in einen Giebel, an welchem 3 dreiseitige Wandpfeiler aufsteigen mit halbkreisrund geschlossenen Fenstern und Mauerblenden zwischen sich. Das Ganze ist aus hell und dunkel gebrannten Backsteinen aufgeführt und was an Ornamenten sich vorfindet, durch die verschiedenen Lagen der Backsteine oder auch durch einzelne Formenstücke hervorgebracht.

Die Glanzseite des Thors, die auch unsere Bildtafel wiedergibt, ist der Stadt zugekehrt und steht der über die Trave führenden Brücke nahe gegenüber.

Unter den fürstlichen Wohnungen der Zeit ragt vor allen durch Schönheit der Lage und Anlage, durch Mannichfaltigkeit der Formen und malerisches Detail das Schloss zu Meissen, die Albrechtsburg, hervor. Es ist von dem Kurfürsten Ernst und seinem Bruder Albrecht durch den Baumeister Arnold von Westfalen 1471—1483 erbaut. Besonders ausgezeichnet daran ist der Treppenthurm, der — aus dem Achteck construirt — 3 grosse hallenartige Altane über einander hat. Die Fenster sind hoch, von ungleicher Breite, und haben

einen aus concaven Bogentheilen gebildeten obern Abschluss und entsprechende Kreuzstöcke. Die in kunstreichen Fachwerk gewölbten Decken ruhen in einigen Zimmern auf freien Mittelsäulen, die mit einander und mit der Wand durch Spitzbogen verbunden sind.

Das fürstliche Gebäude hat lange Zeit zur Porzellanfabrik dienen müssen, bis es in unsern Tagen dieser Bestimmung enthoben worden, um als Königsschloss in alter Herrlichkeit hergestellt und mit Werken neuer Kunst geschmückt zu werden.

Die Bildnerei

geht anfangs nicht ganz gleichen Schrittes mit der Baukunst. Während diese schon im Beginn des 15. Jahrhunderts die abwärts führende Strasse der Gothik betreten, hielt jene noch einige Jahrzehnte sich auf der alten Höhe. Wir besitzen ein schönes, zugleich sehr rührendes Denkmal der Bildnerei dieser Zeit in dem Grabstein der Agnes Bernauer auf dem St. Peters Friedhof bei Straubing.*)

Albrecht, einziger Sohn des Herzogs Ernst von Bayern, geb. 1396, schön von Gestalt und Antlitz, fromm und ritterlich erzogen, leutselig und weichen Herzens, war verlobt mit einer würtembergischen Prinzessin Elisabeth, die aber bereits im Stillen über ihre Hand verfügt hatte und die Verbindung mit ihrem Geliebten, dem Grafen Johann von Werdenberg der bayrischen Herzogkrone vorzog. Albrecht erfuhr die Flucht seiner Verlobten (1430) in Augsburg, wo er gleichzeitig Agnes, die Tochter des Baders Bernauer, in der Stadt um ihrer Holdseligkeit und Tugend willen „der Engel“ genannt, sah und in so heisser Liebe zu ihr entbrannte, dass er sie vermochte, in heimlicher Ehe mit ihm zu leben und ihm auf sein Schloss Vohburg bei Straubing zu folgen. Herzog Ernst, anfänglich gleichgültig gegen das Verhältniss, glaubte nach vergeblichen Versuchen, den Sohn zu einer ebenbürtigen Ehe zu bereden, sich zu strengen Maassregeln berechtigt. Er liess ihn in einem 1434 zu Regensburg veranstalteten Turnier vor den Schranken zurückweisen, „weil er gegen die Gesetze des Ritterthums mit einer Dirne in der Unehe sitze.“ Darüber empört erklärte er Agnes öffentlich für seine rechtmässige Gemahlin, führte sie in das Schloss zu Straubing, hielt ihr einen Hofstaat und liess sie „Herzogin“ nennen. Das erregte des Vaters Zorn aufs äusserste und da (am 11. Sept. 1435) sein Bruder Wilhelm zugleich mit einem Söhnchen starb, das herzogliche Haus in Gefahr war zu erlöschen, beschloss er die Ehe Albrechts mit Gewalt zu lösen. Agnes wurde während einer Abwesenheit ihres Gemahls von Straubing auf Befehl des Herzogs Ernst überfallen, gefesselt ins Gefängniss geworfen und vor ein Specialgericht des Herzogs gestellt. Da ihr Untergang voraus beschlossen war, ward ihr ihre edle und muthige Vertheidigung als Herzog Albrechts rechtmässige und von ihm anerkannte Gemahlin als „Staatsverbrechen“ ausgelegt und sie zum Tode verurtheilt. Herzog Ernst bestätigte das Urtheil und gab dem Richter von Straubing, Emeran Nusberger zu Kalmperg, den Befehl, Agnes in der Donau ertränken zu lassen. Auf die grausamste und empörendste Weise wurde der Befehl an dem schuldlosen Weibe vollzogen.

Der Leichnahm wurde auf Befehl Herzog Ernst's auf dem St. Peters-Kirchhof begraben. Grenzenlos war der Schmerz Albrechts, der sich in einem Rachekrieg gegen seinen Vater Luft machte. Doch kam eine Versöhnung zu Stande und Albrecht errichtete mit seines Vaters

*) S. die Bildtafel.

Zustimmung auf dem S. Peterskirchhof 1436 eine Capelle mit dem Grabstein der Ermordeten, einer ewigen Seelenmesse und einem ewigen Jahrtag für sie.

Die beigefügte Bildtafel ist nach dem Grabstein gefertigt. Er ist nicht nur ein Abbild der rührenden Schönheit der Fürstin, sondern zugleich eines der letzten Denkmale der ältern einfachen, würdevollen deutschen Plastik. Das Haupt, in einen Schleier gehüllt, liegt halbgeneigt auf einem Ruhekissen. Umschlossen von einem langen, weiten, mit Plüsch besetzten Mantel, den sie unter beide Arme geschlagen, hält sie in gekreuzten Händen eine Schnur, die es ungewiss lässt, ob man einen Rosenkranz oder den Strick darin erkennen will, mit welchem gebunden sie von Henkers Hand in den Strom und in den Tod gestürzt worden. Die Augen sind geschlossen; Wangen und Lippen, dessgleichen die Hände sind aufgeschwollen, wie bei Ertrunkenen gewöhnlich; aber sanfte Ruhe ist über das Antlitz ausgebreitet. Zwei Hündchen liegen neben ihr, ein lebendes und ein todtes, (oder getödtetes). Der Hund ist der Treue Sinnbild, im Leben bis in den Tod! Der Stein ist von rothem Marmor und aller Wahrscheinlichkeit nach gleichzeitig mit der Capelle. Die Inschrift giebt nur das Todesjahr (1435) und den Namen der Agnes Bernauerin an; der Meister des Werks ist nicht bekannt; er hat sich aber daran als ein Künstler von edlem, einfachem Geschmack und von warmem Gefühl gezeigt. Auf Befehl des Kurfürsten Carl Theodor ist der Stein, der liegend der Beschädigung ausgesetzt war, 1785 aufrecht an einer Wand der Capelle befestigt worden.

Um die Zeit nach 1430 trat fast plötzlich eine Veränderung des Styls ein, die der deutschen Kunst eine durchaus neue Gestalt gab und die bei der grossen Menge von Werken, die nun entstanden, allgemeiner und fester im Gedächtniss der Menschen geblieben ist. An die Stelle der bisherigen idealistischen Auffassung mit flüssigen, weichen Formen trat eine realistische, individuelle Naturnachahmung mit hart markierten, magern Gliedmaassen und eckigen Bewegungen, vornehmlich ein scharf gebrochener Faltenwurf und eine bald bis zur Uebertreibung gesteigerte Lebendigkeit des Ausdrucks. In grösserer Fülle und Stärke wurden Farben, Gold und Silber als Ueberzug der Sculpturen verwendet und durch Nüancierung der Farbentöne der Schein der Natürlichkeit bis zur Sinnentäuschung gehoben. Wohl wurde anfangs die Neuerung noch mit Mässigung ausgeführt; aber bald wich das ursprüngliche Schönheitsgefühl vor der wirkungsvollen Kraft der Natürlichkeit, die sich zuletzt nur im Hässlichen noch als Wahrheit erkennen mochte.

Die Erklärung dieser auffallenden, auch für die Gegenwart wichtigen Thatsache einer Ermattung und Verirrung so nahe dem Ziel der Vollendung wird uns die Kunstgeschichte auf Befragen nicht schuldig bleiben. Sie zeigt uns fast überall den gleichen Entwickelungsgang der Kunst in der fortgesetzten Annäherung des Ideals an das Leben. Das erste Hülfsmittel, der noch unvollkommenen Gestalt den Schein des Lebens zu geben, ist die Farbe. Ein noch so formloser Kopf wird plötzlich lebendig, sobald man ihm Haare und Augäpfel färbt, rothe Lippen und Backen gibt u. s. f. Aber die Sculptur in ihrer Entwickelung spürt, dass die Farbe nur ein Ersatzmittel ist für die Vollendung der Form, mit der es seine Bedeutung verliert. Ist nun der schöpferische Formensinn kräftig genug, um zu dieser selbständigen Durchbildung vorzudringen, so wird im Fortgang der Entwickelung der Gebrauch des Hülfsmittels nach und nach beschränkt und zuletzt aufgegeben werden, wie wir es bei den alten Griechen, auch bei den Italienern des Mittelalters sehen. Die deutsche Sculptur, welcher (wie wir gefunden) von Anfang an der schöpferische Formensinn gefehlt, angelangt an der Stelle, wo sie mit feinerer Durchbildung der Form die nahe Vollendung erreicht haben würde, hielt sich — da sie dazu die

Anlage nicht hatte — an das bisher mit Erfolg benutzte Hülfsmittel, gab ihm sogar einen grössern Einfluss und damit Vollmacht über sich selbst und ihren Styl. Nun kann man sehr leicht wahrnehmen, dass unter einem Farbenüberzug, namentlich einem kräftigen, die feineren Formenunterschiede und Uebergänge nicht mehr sichtbar sind, und dass somit die zarteren Modellierungen in den Flächen der Gesichts- und Körpertheile, wie vornehmlich der Gewänder nicht nur überflüssig, sondern weil sie zu unwirksamen Massen führen, geradezu nachtheilig sein müssen. So wurde die Sculptur durch die Farbe, deren wirksame Aushülfe sie nicht aufgeben wollte, gezwungen, um für die bunte Fläche Licht- und Schattenwirkung zu gewinnen, die Formenunterschiede deutlicher hervorzuheben, Muskeln und Knochen stark auszuprägen und die Gewänder in scharfkantige, viereckige Winkel und Vertiefungen zu brechen. Folgerichtig mussten auch alle Bewegungen spitziger, alle Contraste in den Charakteren schärfer geschieden, die Bezeichnung der Empfindungen greller werden.

War man so im Eifer, die Natur täuschend nachzuahmen, in eine ebenso willkürliche als unschöne Formengebung gerathen, die ihre Vorbilder in den rohesten weil natürlichsten Kreisen suchte und fand, so ging man leicht noch einen Schritt weiter, und gab auch den Gestalten eine Bekleidung und Bewaffnung, wie sie die Wirklichkeit im landesüblichen Zeitcostüme darbot; ja auch die Localitäten, Landschaften und Städteansichten mit heimathlichen Wohnhäusern, Schlössern und Kirchen mit herkömmlicher Einrichtung wurden naturgetreu in die bildlichen Darstellungen aufgenommen; und war man schon sehr bald aus dem Basrelief ins Hochrelief übergegangen, so zögerte man auch nicht, zu förmlich geschnitzten Landschaften mit Vor-, Mittel- und Hintergrund, mit Gebäuden, Bäumen und Felsen zu Localitäten mit Oben und Unten, Aussen und Innen überzugehen, zu Kunstwerken, wie sie noch jetzt in Bayern und Tyrol von den Bauern unter den Namen von „Krippen“ zusammengesetzt werden.

Der erste Anstoss zur Einführung des neuen Styls scheint von Flandern ausgegangen zu sein, wo bereits im 14. Jahrh. eine Bildhauerschule mit naturalistischer Tendenz thätig war; wie denn auch gewöhnlich buntbemaltes Altarschnitzwerk schlechtweg „niederländische Arbeit“ genannt wurde.

Die Aufgaben der Bildnerei beschränkten sich auf die Ausschmückung von Gebäuden, kirchlichen und weltlichen, wobei sie selten mehr, als Steinmetzen- Decorations-Arbeit lieferte; auf Grabmäler von Stein und auf Altarwerke, s. g. Gottesschreine in Form von Triptychen, die in Holz geschnitzt, in Verbindung mit Architektur und Malerei ausgeführt wurden. Dazu kamen dann noch Taufsteine, Kanzeln und Chorstühle, bei denen die Bildnerei in ausgiebiger Weise sich betheiligte.

Natürlich führte der Uebergang zu dem neuen Styl nicht sogleich zum äussersten Ende, und namentlich bewahrten die Grabsteine noch lange in den neuen Formen den Geist, die Einfachheit und Würde der alten Kunst. Als Beleg dafür wähle ich einen Grabstein, der in nächster Beziehung zu der vorigen Bildtafel, dem Grabmal der Agnes Bernauerin, steht, den Denkstein auf der Fürstengruft in der Frauenkirche zu München*).

Auf dem Stein von röthlichem Marmor sitzt in stark erhobenem Relief, ein Fürst in kaiserlichem Ornat auf dem Throne, in der Linken den Reichsapfel, in der Rechten das Scepter, (beide sind abgebrochen;) Bayerns und des Reiches Krone auf dem Haupt. Der lange, weite,

*) S. die Bildtafel.

reichverzierte Mantel bedeckt den Oberkörper und legt sich in vollen, grossen Falten über Schooss und Beine. Zwei schwebende Engel halten den Teppich hinter dem Throne, an dessen Fussgestell der Reichsadler in Verbindung mit dem bayerischen Wappen angebracht ist.

Unter der sitzenden Gestalt stehen zwei Männer, der ältere in Haustracht, der jüngere in voller Rüstung, jener die Arme ausbreitend wie zur Besänftigung, wobei er durch einen Löwen unterstützt wird, der schmeichelnd an dem jungen Ritter sich aufrichtet. Dieser tritt zwar finstern Blicks und die Linke am Schwert, aber doch zur Versöhnung bereit, dem Andern entgegen.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass dieser Denkstein in Beziehung steht zu der kurz vorher erzählten tragischen Geschichte aus dem bayrischen Regentenhause. Herzog Albrecht, dem der Vater sein Liebstes auf Erden, seine Agnes, auf grausame Weise hatte ermorden lassen, war mit Kriegsmacht gegen ihn gezogen und hatte im Schmerz der Leidenschaft mit Feuer und Schwert gegen sein eigenes Erbe gewüthet, bis der Zorn sich abgekühlt und er sich auf Zureden des Kaisers zum Frieden mit dem Vater bequemt. Bestätigende Auskunft gibt die Inschrift des Steines. Sie lautet: „A. D. 1347. am dritten Tage nach S. Dionysi starb der durchlauchtigst römisch kaiser allzeit merer des reichs pfalzgraf bei rein herzog in baiern etc. hie begraben mit den nachbenannten fürsten und herzogen johannes ernst wilhelm adolf albrecht d. jungen allen fürsten von baiern.“ Nun erinnern wir uns, dass Herzog Sigmund, Albrechts Sohn, an der Stelle der kleinen Mariencapelle die Frauenkirche 1468 gegründet, bei welcher Unternehmung er über der vorhandenen alten Fürstengruft den Denkstein errichtet haben wird; so erklärt es sich leicht, dass er den Kaiser Ludwig, Herzog Ludwigs d. Strengen Sohn, als den ersten, der in der Fürstengruft begraben worden und obendrein um seiner Würde willen, obenan gesetzt; dann aber seinen Vater und Grossvater als die zuletzt in die Gruft gesenkten Fürsten, ebenfalls auf dem Denkstein angebracht. Dabei musste es ihm nahe liegen, der für das Fürstenhaus so wichtigen Versöhnung Beider ein bleibendes Denkmal an ihrer ewigen Ruhestätte zu errichten. Ist nun auch der Denkstein nicht frei von den Mängeln des neuen Styls, so zeichnet er sich doch vor gleichzeitigen Werken noch durch Einfachheit und Ruhe in den Bewegungen und selbst in den Gewandmaassen aus, wie durch ein feines Gefühl für Wahrheit, Würde und Schönheit. Vortrefflich ist die technische Ausführung, die breite und doch sorgfältige Behandlung des Marmors. — Als Meister des Denksteins wird Hans der Stein-Meissel genannt, derselbe, von dem der Entwurf (aus Kehlheimer Stein) zu dem Grabmal Herzog Ludwigs des Gebarteten von Bayern, jetzt im bayrischen Nationalmuseum zu München, herrührt, das indess die Jahrzahl 1443 trägt, wohl aber im Styl und in der Behandlung mit dem jedenfalls 20 Jahre spätern Werk in der Frauenkirche übereinstimmt.

Nächst den Grabmälern sind es vornehmlich die Altarwerke, die mit grossem Kunstaufwand ausgeführt wurden, in höchst eigenthümlicher Weise die fast ausschliesslichen Repräsentanten der monumentalen Kunst der Zeit in Deutschland.

Die schönsten Werke der Art finden wir in den Kirchen und Klöstern von Schwaben, in den ehemaligen Reichsstädten, wo ein sehr reges Kunstleben und auch noch lange Zeit die Geschmacksrichtung auf das Schöne und Anmuthige vorherrschend war. Der erste Meister von dem wir einige nähere Kunde haben, ist Fritz Herlen von Nördlingen, der um 1450 nach den Niederlanden gegangen war, die dortige Kunstweise zu erlernen, nach seiner Rückkehr 1452 in Ulm, später in Rothenburg a. d. T., Bopfingen, Nördlingen u. a. O. ziemlich grosse Arbeiten

ausführte und 1494 in seiner Vaterstadt starb. Er war Bildschnitzer und Maler und wusste beide Eigenschaften in grössern Altarwerken zu vereinigen. Das bedeutendste derselben ist der Gottesschrein in der Jacobskirche zu Rothenburg, dessen Flügelthüren 8 Gemälde aus der Geschichte der h. Jungfrau enthalten und auf dessen Staffel Christus mit den Aposteln gemalt ist, während ein grosses aus Holz geschnitztes Crucifix mit Maria, Johannes Jacobus, Magdalena, Antonius und einem heiligen Bischof die Mitte einnimmt und ein gegeisselter Christus in kleinerem Maassstab, aber gleichfalls in Schnitzwerk, in der gothischen Bekrönung des Altars angebracht ist. — In ähnlicher Weise ist das Altarwerk in der Stadtkirche zu Nördlingen vom J. 1474 mit dem bewundernswerthen Kopf des Gekreuzigten, sowie auch das der Kirche zu Popfingen von 1472 ausgeführt. — Das Altarwerk der Michaeliskirche in Hall, eine Grablegung Christi wird einem Meister Peter Lohkorn von Hall zugeschrieben, der um 1487 thätig war. — Andere bedeutende Werke der Zeit und Schule sind: die heiligen Familien in der Hauptkirche zu Gemünd; die Himmelfahrt und Krönung Mariä in der Wallfahrtkirche zu Kreglingen; das Vesperbild (die Klage um den todten Christus) und die Himmelfahrt der Magdalena in der Kirche zu Tiefenbronn von Lucas Moser. — Das prächtigste aber von allen ist der Altarschrein von Blaubeuern, ein glänzendes Denkmal der Vereinigung der drei Schwesterkünste, Baukunst, Bildnerei und Malerei aus dem Ende des 15. Jahrhunderts*). Den mittlern Theil, der eigentliche Schrein, ist gegen 9′ breit, $8^1/_4$′ hoch und in der Mitte um 2′ überhöht; mit einem $2^1/_4$′ hohen Sockel unter sich, und kann durch doppelte Flügelthüren, je 2 an einer Seite, geschlossen werden. Der Schrein ist durch Pfeiler in 2 mal 5 Nischen getheilt, deren jede von einem Baldachin mit 2 Bogen überdacht wird. 4 davon an jeder Seite sind horizontal verbunden, während die beiden mittlern der Ueberhöhung des Schreins folgen. Auf abenteuerliche Weise sind die Fialen gewunden, die Bogen verschnörkelt, die Giebelschenkel concav; Formen, die sich in der Krönung des Schreins in 3 offnen Tabernakeln geradezu ins Fabelhafte bis zur Unmöglichkeit steigern.

Die Kirche, in welcher dieser wunderbare Schrein steht, war ursprünglich dem Täufer Johannes gewidmet und gehörte zum Benedictiner Kloster in Blaubeuern. Ist der Schrein ganz geschlossen, so sieht man auf der Aussenseite der Thüren die Passion Christi in 4 Gemälden: das Gebet am Oelberg, die Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung; auf dem Deckel des Sockelkastens das Lamm Gottes mit der Siegesfahne auf dem Buch mit 7 Siegeln stehend; zu beiden Seiten die Brustbilder der Evangelisten, des Johannes B. und Benedicts. In dem mittlern Tabernakel über dem Schrein steht aus Holz geschnitzt der dornengekrönte Heiland zwischen 2 Engeln mit Kreuz und Lanze; in den Seiten-Tabernakeln links Maria, rechts Johannes der Evangelist. An der Rückseite ist das Schweisstuch der Veronica nebst einigen Heiligen gemalt. Soweit also bezieht sich der gesammte Bilderschmuck fast ausschliesslich auf den unblutigen Altardienst als das Sinnbild des im Kunstwerk dargestellten blutigen Sühnopfers.

Oeffnet man nun die äussersten Flügel, so hat man 4 Felder vor sich, ein jedes mit 4 Abtheilungen über einander, in denen das Leben und Sterben des Kirchenpatrons, Johannes des Täufers, in Gemälden geschildert ist, vom Gebet und von der Verstummung des Zacharias an bis zur Aufbewahrung des Hauptes von Johannes in einem Reliquiarium. Alle Gemälde haben Goldgrund, streifen indess ungeachtet ernster, religiöser Auffassung an naturalistische Darstell-

*) S. die Bildtafel.

weise. Sie sind von untergeordnetem Werthe im Vergleich mit den Gemälden der Aussenseite, welche die Jahrzahlen 1494 und 1495 tragen und des Meister Zeitblom nicht unwürdig sein würden, jedenfalls aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein können.

Werden diese innern Flügelthüren geöffnet, so stellt sich der Schrein dar, wie ihn unsere Bildtafel zeigt. Hier tritt uns nun der Grundgedanke vom Mysterium des Dogmas, „das Fleisch gewordene Wort“ klar ausgedrückt vor die Sinne und zwar durchgängig in Holzschnitzwerk, runde Figuren in der Mitte, auf den Flügeln Reliefs. In der Mitte des Schreins steht die h. Jungfrau mit dem Kind auf der Mondsichel, dem Zeichen der unbefleckten Empfängniss, zu ihren Häuptern drei Engel mit der Himmelskrone. Zu ihrer Rechten stehen die für die Kirche wichtigen Zeugen Johannes der Täufer und Benedict, zu ihrer Linken Johannes der Evangelist und Scholastica. Weitere Zeugen führen die Reliefs vor, links die Engel im Himmel und auf Erden die armen Hirten, rechts die Mächtigen der Erde mit reichen Geschenken.

Am Sockel sieht man Christum in der Mitte seiner Apostel, in Brustbildern. Der Stifter des Werkes, der Abt Heinrich von Blaubeuern, ist in einem der kleinen Felder über den Flügelthüren abgebildet.

Sämmtliche Bildnereien sind bemalt, die Gründe und Ornamente vergoldet. Bei aller Geschicklichkeit der Ausführung können die Darstellungen auf einen besonders hohen Kunstwerth keinen Anspruch machen; aber sie wirken doch mit zu einem befriedigenden Gesammteindruck des Werkes. Ueberrascht der Altarschrein von Blaubeuern durch Reichthum, Pracht und Glanz, ohnestrengen Kunstanforderungen zu genügen, so kennt die deutsche Kunstgeschichte noch Werke dieser Gattung, die — eines günstigen Urtheils sicher — auch einem sehr scharfem Richter sich stellen können. Ein solches ist der Hochaltar von S. Wolfgang im Salzkammergut, von Michael Pacher aus Brunecken in Tyrol, ein Werk, gleichfalls aus der verbundenen Thätigkeit von Baukunst, Bildnerei und Malerei hervorgegangen.

Ist der Schrein geschlossen, so sieht man folgende Gemälde: S. Wolfgang erbaut die Kirche am Wolfgangsee; er predigt in derselben; er tröstet und heilt Kranke; er vertheilt Getreide an Arme. Ist der Schrein geöffnet, so gibt die Malerei andere Gegenstände auf den Flügelthüren: die Geburt Christi; die Beschneidung; Mariä Reinigung; der Tod Mariä; am Sockel Heimsuchung und Flucht nach Aegypten. Auch die Rückseite des Schreins ist bemalt und zwar mit den Gestalten verschiedener Heiligen. Hier steht auch die des Werkes Urheber beglaubigende Inschrift: „Benedictus abbas in mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum michaelem pacher de praunneck anno dñi m^{0}cccc^{0}lxxxi^{0}“.

So trefflich in Composition, Zeichnung, Malerei und Ausdruck diese Bilder sind, der höhere Kunstwerth liegt im Schnitzwerk, das die Mitte des geöffneten Schreins einnimmt (S. die Bildtafel). Sein Gegenstand ist die Verherrlichung der heil. Jungfrau in ihrer Krönung durch Christus. Der feierliche Act ist vorüber; die Gebenedeite vernimmt nur noch das letzte Segenswort. Die Krone der Himmelskönigin auf dem Haupt, gehüllt in einen weiten Mantel, über den ihr langes Haar in reichen Locken herabrollt, kniet sie demüthig mit betend zusammengeschlagenen Händen vor ihrem Sohn, den Blick gesenkt, lächelnd wie ein Kind im Schlafe. Christus sitzt vor ihr auf dem Thron, eine hohe Krone, in der sich Papst- und Kaisermacht zu vereinigen scheinen, und die in die Kreuzblume eines Domes endet, schmückt sein Haupt; über der weiten Tunica trägt er einen schwerberandeten, grossen Mantel; in der linken hält er die Erdkugel mit dem Kreuz, die Rechte hat er segnend erhoben; voll Milde und Freude blickt er nieder

zu der Verklärten und Gekrönten und mit neuer Jugend und Schönheit Begnadigten. Ueber beiden schwebt die Taube des heil. Geistes; der ewige Vater hat dabei keine Stelle gefunden. Dafür ist eine ganze Engelschaar gegenwärtig und theilnehmend thätig. Die Einen halten die Enden des Mantels der heil. Jungfrau, die Andern verrichten bei Christus denselben Dienst; Einige halten den Teppich hinter dem Thron, gewärtig dass Maria den unbesetzten Platz darauf einnehme; noch Andere haben auf den Pfeilern Platz genommen und singen Loblieder, von einem Chor über ihnen mit Posaunenschall begleitet.

Rechts und links von diesen Pfeilern stehen Heilige, von denen wir den H. Wolfgang, den Titelheiligen der Kirche, am Modell derselben in seiner Hand erkennen, sowie an der andern Seite den heil. Benedict, der nach der Legende das Gift (in Gestalt einer Schlange) aus dem Becher scheidet, der ihm zum „Willkommen" von Feinden dargeboten worden. Endlich stehen noch ausserhalb des Rahmens der heilige Drachentödter Georg, und St. Florian, der der Feuersbrunst Einhalt gebietet. Im Sockel ist die Anbetung der Könige angebracht; im obern Schnitzwerk Christus am Kreuz, zwischen Maria und Johannes Ev. einer- Johannes B. und Georg andererseits; dann oben in der Höhe Christus als Himmelskönig umgeben von Engeln und weiblichen Heiligen.

Die feierliche symmetrische Anordnung wird durch die Engelgruppen ein wenig modificiert; die Darstellung ist würdevoll mit lebendigen, ebenso natürlichen als innerlich wahren Bewegungen, aus denen das richtigste Kunstgefühl spricht. Der leidenschaftlose Ausdruck, der sich in Christus und Maria mit idealer Schönheit, in den Heiligen mit ernsten Charakterzügen verbindet, steigert sich in den kleinen Engelfiguren zu hoher Lieblichkeit, sie mögen entweder sich innig einander zuneigen, oder in seligem Entzücken zu Maria und zu Christus aufschauen.

Auffallend ist es, dass der Künstler, der bei den stehenden Figuren eine so richtige Kenntniss der Proportionen zeigt, sie bei Christus und Maria ganz ausser Acht gelassen. Jn der Gewandung sind etwas viel und scharfe Faltenbrüche, was freilich durch die Farbe sehr gemässigt wird; aber man erkennt daran wie am Ganzen ein sehr strenges Naturstudium. Die Treue in der Nachbildung tritt ganz besonders bei den beiden gewappneten Heiligen hervor, deren Rüstung und Waffen mit einer solchen Genauigkeit wiedergegeben sind, dass man Wirklichkeit, nicht Nachahmung, zu sehen in Versuchung ist.

Farben und Gold sind nicht gespart bei dem Werk, das in neuer Zeit eine gründliche Restauration — und zwar ohne allen Nachtheil — erfahren hat.

Ein zweites sehr achtbares Werk von Michael Pacher ist der grosse Altarschrein in der Kirche von Gries bei Botzen, nach Beendigung des St. Wolfgang-Altars 1481 übernommen; und ein drittes wahrscheinlich früheres, ehedem in der Stadtkirche von Botzen, jetzt im bayrischen Nationalmuseum in München.

Lässt nun auch die Mehrzahl ähnlicher Arbeiten wegen der Hinneigung zu handwerkmässiger Thätigkeit, einen unbefriedigenden, selbst unangenehmen Eindruck zurück, so finden sich doch auch überall Meister und Werke des höchsten Lobes würdig.

Unter den vorzüglichsten Einer ist Jörg Syrlin der Aeltere, der von 1468 bis 1474 die Chorstühle im Münster zu Ulm aus Eichenholz geschnitzt hat. Es sind 3 Sitze mit Gebetpult am Rücken des Kreuzaltars und zweimal zwei Sitzreihen in der Längenrichtung des Chors mit 89 Sitzen und reich verzierten Rückwänden mit Fialen, Nischen und Giebeln. An den Gebetpulten der vordern Reihe sind die über lebensgrossen Büsten, links von Dichtern und

Weisen, rechts von den Sibyllen des Alterthums; an den Gebetpulten der zweiten Reihe, die zugleich der ersten als Rücklehne dienen, die Büsten links der Propheten, rechts alttestamentlicher Frauen; endlich in den vortretenden Giebelfeldern der Rücklehne links Apostel und Märtyrer, rechts christliche heilige Frauen, Jungfrauen und Märtyrerinnen; am Querstuhl aber ganz oben in einer Nische Christus als Richter mit dem Schwert in der Hand. An den untern Seiten der (leicht aufzuschlagenden) Sitze hat sich der Humor mit allerhand Spott und Spass seinen Platz gesichert, und reiches Ornament und Stabwerk in Relief oder durchbrochen ist ringsum angebracht. Einen Farbenüberzug hat diess Schnitzwerk nicht. Dafür ist es von grosser Vollendung in der Form, ohne die üblichen Uebertreibungen, Magerkeiten und Härten, von lebendigem aber durch Schönheitsinn gemässigtem Ausdruck. — Von seinem Sohne, Jörg Syrlin dem Jüngern, sind die Chorstühle in der Klosterkirche von Blaubeuern 1493 und der Kanzeldeckel des Ulmer Münsters. — Viele andere ähnliche Arbeiten in Schwaben, namentlich zu Hall, Tübingen, Constanz etc. (die Domthüren von Symon Haider 1470) besonders aber der prächtige Beichtstuhl des Herzogs Eberhard im Bart in der Amanduskirche zu Urach, vorzügliche Schnitzwerke an den Chorstühlen in Kloster Heilsbronn, weisen auf eine gemeinschaftliche Schule und auf den Zusammenhang mit den Meistern Syrlin hin.

In roheren, wenigstens minder schönen Formen bildete die fränkische Schule sich aus. Dort verlor der Naturalismus allgemach was ihm bei der Ueberlieferung des niederländischen Styls an Grösse und Einfachheit geblieben war, und die derbe fränkische Natur suchte und fand nur noch in grellen Contrasten Anregung und Befriedigung. Der Meister, der hier vor Anderen in Betracht kommt, ist Michael Wohlgemuth (1434—1519). Aus seiner Werkstatt ist eine sehr grosse Anzahl jener Gottesschreine hervorgegangen, die wir in Franken, Bayern und Sachsen antreffen, und an denen wir sehen, wie vieler handwerkmässiger Hände er sich zur ihrer Herstellung bedienen musste. In den Kirchen von Nürnberg, Schwabbach, Hersbruck Heilsbronn etc. finden sich derlei Arbeiten; die vorzüglichste aber derselben besitzt die Marienkirche von Zwickau, 9 weibliche Figuren in Lebensgrösse aus Lindenstämmen, bemalt und vergoldet und mit Malereien auf den Flügelthüren verbunden vom J. 1479. Energische Zeichnung und Ausführung, scharfwinkelige Bewegungen und Falten, gedrehte Stellungen, magere Formen, Fülle von Farben-Buntheit und Gold-Glanz ohne Schönheit geben dem Ganzen das Gepräge.

Der eigentliche Vertreter der fränkischen Bildhauerschule dieser Zeit ist Adam Krafft, der Meister des Sacramenthäuschens in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg, von welchem S. 134 die Rede gewesen. Seine Lebensumstände sind wenig bekannt. Er mag um 1443 geboren sein. Ursprünglich Steinmetz ist er auch beim Stein als dem ihm gewohnten Material geblieben und seinen in vieler Beziehung trefflichen Werken ist auch — ich möchte sagen ausnahmlos — das Gepräge des bürgerlichen Gewerbes aufgedrückt. Namentlich sind es die Formen und Verhältnisse, die eigentliche Sprache der Kunst, die sich selten über eine redliche Prosa, oder über die Dichtung im Volkston erhebt. Er folgt in dieser Beziehung den Eingebungen des bereits eingebürgerten Naturalismus, wobei die kurzen, untersetzten Gestalten fränkischer Landleute, ihre etwas knorrigen Gliedmaassen und selbst die Tracht, der Städter wie der Bauern — als Vorbilder dienen mussten. Dabei aber gibt sich in seinen Bildwerken ein unverkennbares Bestreben kund, den Gestalten soviel Leben, Wärme und Wahrhaftigkeit des Ausdrucks zu geben, dass sie von Herzen sprechen und zu Herzen gehen möchten. Und das thun sie auch um so mehr, als die Kunstlosigkeit ihrer äussern Erscheinung jeden Gedanken

an Bestechung des Beschauers durch bildnerische Hülfsmittel ausschliesst. Wer möchte kalt vorübergehen an den viel genannten Stationsbildern, den s. g. „Sieben Fällen Christi", welche Adam Krafft im Auftrag eines Nürnberger Bürgers, Martin Kögel, ausgeführt und auf dem Wege vom Thiergärtnerthor zum Johannis-Kirchhof und auf demselben 1490 aufgestellt hat? Nach der Kreuzigung — in freistehenden Figuren — folgt die Grablegung, von welcher wir eine Abbildung beifügen*). Der vom Kreuz abgenommene Leichnam Christi liegt mit dem Oberkörper im Schoosse des Johannes, mit dem Unterkörper ausgestreckt auf einem Leintuch am Boden. Die Mutter ist niedergekniet, umfasst mit beiden Händen das theure Haupt und zieht den todtstarren Mund an ihre Lippen. Den linken Arm hat eine der Freundinnen, Maria Jacobi, aufgenommen und betrachtet mit thränenvollen Augen das Wundmal der Hand, während Magdalena beschäftigt ist das Leintuch — mit dem sie sich nebenbei (welch ein natürliches, aus dem Leben des Volks gegriffenes Motiv!) die Augen trocknet — um die Füsse des Todten zu legen. Ueber dieser Gruppe von 5 Personen stehen 7 andere in 3 Abtheilungen: in der Mitte Joseph von Arimathia mit der Dornenkrone, die sorgfältig zu wahren als heilige Reliquie, eine der Frauen ihn mahnt, während 2 andere neben ihr ihren Schmerz in gepresster Brust ausdrücken. Neben und hinter Joseph steht Nicodemus mit den nicht minder kostbaren Reliquien, den Nägeln und der Zange; ganz rechts endlich noch 2 Personen, welche die Vorbereitung besprechen zur Einbalsamierung des Leichnams.

Wohl sind die Charaktere sämtlich keiner höhern Sphäre der Gesellschaft angehörig, Gestalten Gesichtszüge und Bewegungen sammt der Tracht der sehr gewöhnlichen Wirklichkeit entnommen — und dennoch wirkt das Ganze mit poetischen Kräften durch die Wahrheit der Empfindung und den heiligen Ernst der Darstellung. 1492 arbeitete Ad. Krafft das Schreyersche Grabmal an der Aussenseite der Sebalduskirche, ein umfassendes, figurenreiches Werk, das die Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung in einem Hochrelief von 54′ L. und 9′ H. darstellt; 1496 fertigte er eine Kreuztragung, die auch jetzt an der Aussenseite der Sebalduskirche angebracht ist. — In demselben Jahre begann er das Sacramenthäuschen der Lorenzkirche mit Darstellungen aus der Passion und einzelnen Heiligen, denen er auch sich selbst und seine Gesellen hinzufügte als Träger des ganzen Werkes. — Noch viele Arbeiten ähnlicher Art werden — mit mehr oder weniger Recht — in Nürnberg mit seinem Namen in Verbindung gebracht; die letzte derselben, eine Grablegung in der Holzschuherschen Capelle auf dem Johannis-Kirchhof, 15 lebensgrosse, ganz runde Figuren vom J. 1507 ist wohl grossentheils ohne ihn ausgeführt worden, da er in demselben Jahre gestorben ist.

Zu den Meistern der fränkischen Bildhauerschule wird auch Veit Stoss gerechnet, obschon er in Krakau geboren ist nnd seine Hauptwerke in dieser Stadt aufzusuchen sind. Seine Eltern waren Deutsche, die sich in Krakau um Erwerbs willen niedergelassen; die Angabe über sein Geburtsjahr schwankt zwischen 1438 und 1447. Dass er bereits 1472 ein berühmter Meister war, bezeugt das grosse Altarwerk in der Marienkirche zu Krakau, das ihm im bezeichneten Jahre übertragen wurde. Im J. 1486 machte er eine Reise nach Nürnberg „in zeynen notlichen gescheffteu" wie es in der Urkunde heisst, war aber bereits 1489 wieder in Krakau und zwar als Zunftmeister, was er schon 1484 gewesen und 1491 wieder war; worauf er

*) S. die Bildtafel.

dann 1495 als „magister mechanicorum" aufgeführt wird. In dieser Zeit führte er das Grabmal des Polen-Königs Casimir IV. und die Rathsherrnstühle im grossen Chore der Frauenkirche aus. Von 1497 an scheint er seinen festen Wohnsitz in Nürnberg genommen zu haben. Viele und sehr verschiedenartige Werke daselbst werden ihm, aber ohne urkundliche Beglaubigung zugeschrieben; dagegen soll er i. J. 1503 der Fälschung überwiesen und gerichtlich bestraft worden sein. Im hohen Alter zog er sich ins Spital von Schwabach zurück und starb daselbst 95 Jahre alt.

Zu einer sichern Kenntniss dieses Meisters werden wir demnach nur durch die beglaubigten Werke in Krakau gelangen. Das Altarwerk in der Marienkirche ist unbedenklich das grösste Denkmal der Holzschnitzkunst und in mehr als einer Hinsicht bewunderungswürdig. Das die ganze Mitte einnehmende Bild hat den Tod und die Verklärung der h. Jungfrau zum Gegenstand; die Seitentheile enthalten in vielen Reliefs die bekannten Ereignisse aus dem Leben der Maria und aus dem Leben Christi bis zur Ausgiessung des h. Geistes. Eine unmotivierte Leidenschaftlichkeit beherrscht das ganze Werk, Unruhe an der Stelle lebenvoller Bewegung. Sinkt auch die h. Jungfrau im Sterben kniend zusammen, so bleibt der Jünger, der sie hält ganz empfindungslos; auch nicht ein Apostel äussert eine Theilnahme an der Sterbenden, wenn es nicht etwa der thun soll, welcher mit über dem Kopf zusammengeschlagenen Händen die Spitze der Gruppe bildet, was seine eigentliche Aufgabe zu sein scheint. In der Höhe über ihnen steht von einer Engelschaar umgeben in den Wolken Christus, und hält die Seele der Mutter als ein Kind auf den Armen. Alle Körperformen sind übertrieben, knochig und mager; die Köpfe haben sehr individuelle, nicht hässliche, auch nicht slavische Züge, Marias Angesicht ist sogar schön zu nennen, wenn man sich mit einer hohen, runden Stirn vertragen kann. Der Faltenwurf hat keine eigenthümlichen und geschmackvollen Motive und ist voll knittriger Brüche und Vertiefungen. Die Ausführung ist kernhaft, meisterlich, imposant. Die Bemalung ist mässig, in der Carnation kräftig; vorzüglich blendend wirken vergoldete Gewänder mit grünem Futter.

Wenn Veit Stoss gewöhnlich Bildschnitzer genannt wird, so hat er am Grabmal K. Casimirs IV. gezeigt, dass er auch am Marmorblock den Meissel zu handhaben wusste. Dasselbe steht in der Südwestecke der h. Kreuzcapelle, die ihrerseits die Südwestecke des Doms von Krakau einnimmt. Das Grabmal, das sich mit 2 Seiten an die Mauer anlehnt, besteht aus einem Sarkophag und einem Baldachin über demselben. Auf der Platte des Sarkophags liegt die Gestalt des 1492 verstorbenen Königs im Krönungsornat mit Krone, Scepter und Reichsapfel, in Hochrelief. Ein gekrönter Löwe hält das Schwert, ein gleicher an der andern Seite den Schild mit dem polnischen Adler. Auf dem Kopfe dieses Löwen steht ein gekrönter Adler, aber von nicht heraldischer Form. Der Mantel des Königs, mit Perlen und Edelsteinen besetzt, ist von der linken Seite über den rechten Arm geschlagen; die Faltenbrüche sind scharfkantig tief, die Kantenumrisse stark geschwungen; Antlitz und Hände mit Formen-Verständniss, aber ohne Feinheit gemeisselt; das Ganze durch eine energische Ausführung, die den Marmor wie Holz behandelt, von imponierender Wirkung.

An der Langseite sind 3 Reliefplatten an einander gefügt, auf denen der Künstler die Klage der Provinzen um den Tod des Königs hat darstellen wollen. Er hat dazu drei Paare ganz ungeschlachter polnischer Bauern genommen, die auf unglaublich rohe Weise einen mehr leiblichen als einen Seelen-Schmerz ausdrücken. An der schmalen Vorderseite des Sarkophags

wird von einem vierten Paare Wehklagender das Wappen von Polen gehalten. Ueber demselben steht der Name EIT STVOS 1492 und das Monogramm des Künstlers*).

Am Baldachin ist vor Allem die Architektur auffallend, welche die Formen der Gothik wie Teig knetet, Flachbogen und Eselsattel durcheinander zieht, Eichblätter in Schwämme verzerrt, Kugeln statt der Kreuzblume aufsetzt und zuletzt — doch eine interessante malerische Wirkung hervorbringt. Mit unglaublicher Willkür sind die Säulen gebildet; die Capitäle, aus phantastischen Gestalten zusammengesetzt, haben nur den allgemeinsten Umriss der Kelchform. Aber die Figuren sind lebendig und gut motiviert, sind übrigens — wenigstens zum Theil — von einem andern Künstler, der sich daran mit seinem Namen „Jörg Hueber" verewigt hat.

Nach alle diesem dürfen wir in Veit Stoss einen energischen, ziemlich rohen, sehr talentvollen, aber weder phantasiereichen noch seelenausdrucksfähigen, der Manier und Uebertreibung sehr zugänglichen Künstler halten, der aber lange bevor er nach Nürnberg gekommen, und mithin ohne der fränkischen Schule anzugehören, als anerkannter Künstler grosse Werke ausgeführt hat.

Ob er nun nach seiner Uebersiedelung nach Nürnberg einen Wandel seines Künstlercharakters erlebt hat, würde wohl zu erkennen sein, wenn wir über seine daselbst ausgeführten Arbeiten zuverlässige Nachrichten hätten. Das ihm ohne Widerspruch zugeschriebene Werk in Nürnberg ist „der englische Gruss" in der Lorenzkirche, ein bemaltes Holzschnitzwerk, gestiftet 1518 von Anton Tucher. Inmitten eines 13′ hohen und 11′ breiten Kranzes von Rosen sieht man überlebensgross die h. Jungfrau mit dem verkündenden Erzengel, umflattert von Kinderengeln, in der Höhe Gott Vater in Halbfigur, unten einen Engel als Träger der Wolken; im Rosenkranz in kleinen Rundbildern „die sieben Freuden der Maria"; ganz zu unterst hängt die Schlange des Paradieses mit dem verbotenen Apfel. Die Köpfe und Bewegungen der Gestalten sind weder schön noch ausdruckvoll; Bemalung und Vergoldung geben diesem seltsamen Kunstproduct einen besonders sinnenfälligen Reiz. —Von höherer künstlerischer Bedeutung ist der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes in der Sebaldkirche von 1526; dessgleichen die Krönung Mariä in der Kaisercapelle auf der Burg, welche beide Werke dem Veit Stoss zugeschrieben werden**). Auch die Anbetung der Hirten in nicht bemalten lebensgrossen Figuren in der obern Pfarr zu Bamberg nebst zugehörigen Reliefs von 1523 gilt als ein Werk von ihm. Am meisten erkennt man den Meister aus Krakau wieder in der Nachricht von den für den König von Portugal geschnitzten lebensgrossen Statuen von Adam und Eva, die er angeblich in solcher Naturwahrheit von Form und Farbe ausgeführt, dass Se. Maj. sich beim Auspacken darüber entsetzt und sogleich deren Verschluss wieder angeordnet habe.

Viele dem Meister Stoss unerwiesen zugeschriebene, zum Theil werthvolle Arbeiten lassen auf Künstler der Schule schliessen, deren Namen untergegangen sind. Unter denen aber, die sich im Gedächtniss der Geschichte erhalten haben, steht mit Auszeichnung Tilmann Riemenschneider von Würzburg, geb. 1461 im Harz, gest. 1531, einer der fleissigsten Künstler seiner Zeit. Im Würzburger Dom sind die Grabdenkmale des Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg von 1495 und des Bischofs Laurenz von Bibra 1519, von ihm; ferner Adam und Eva am

*) Es fehlt nicht etwa ein V, auch ist nicht an ein verdorbenes F zu denken. Das E ist wirklich als Stellvertreter des F genommen, wie am Grabmal des Cardinals Friedrich in derselben Kirche bei dem Worte EORTVNA.

**) Ueber den angeblich von Veit Stoss gefertigten Entwurf zum Sebaldus-Grabmal von 1488 wird später bei diesem Mittheilung erfolgen.

südlichen Portal der Mariencapelle 1490; eine Madonna in der Neumünsterkirche 1493; eine Kreuzabnahme in der Kirche zu Maidbrunn 1525, etc. Sein Hauptwerk aber ist das Grabmal von Kaiser Heinrich und Kunigunde aus Solenhofener Kalkstein im Dom zu Bamberg 1499—1513, ein Sarkophag mit den liegenden Gestalten des kaiserlichen Ehepaares auf dem Deckel und 4 Hochreliefs an den Seiten: der Kaiserin Feuerprobe; ihr Beitrag zum Kirchenbau; des Kaisers Abschied von ihr auf dem Krankenbett; seine Heilung durch S. Benedict und seine Freisprechung. — Bei diesem Meister tritt uns der Naturalismus ohne die mindeste Milderung entgegen, wenn sie nicht in der Thatsache gefunden wird, dass der Mann redlich sein Bestes gegeben und dass er dem Idealismus nicht etwa nicht ausgewichen, sondern dass er ihm gar nicht begegnet ist. Da ist nicht nur kein Gefühl in den Bewegungen, sondern nicht einmal das nothwendige Verständniss, so dass alle Glieder verdreht erscheinen. Und doch sieht man den verschrobenen Formen noch an, dass sie mit grosser Aengstlichkeit nach Modellen geformt sind, unter denen er sich aber die magersten und starkknochigsten ausgesucht haben mag. Die Verdrehungen mussten die Stelle der Idealisieruug vertreten. Doch hat er sich bei dem kaiserlichen Ehepaar auf dem Bamberger Monument von anerkennenswerther Mässigung leiten lassen.

Mit geringen Modificationen war der Styl der deutschen Bildnerei im 15. Jahrh. fast überall derselbe, gegen das Ende desselben am meisten nach dem Vorbild der Architektur — zu Auschreitungen geneigt. In Thüringen scheint die altsächische Schule noch eine Zeitlang nachgewirkt zu haben, wie ein Erzengel Michael und der Taufstein in der Severikirche zu Erfurt vom J. 1467 vermuthen lassen. — In Cöln ist man von den Uebertreibungen im Styl des 14. Jahrhunderts zu ruhigen Bewegungen übergegangen, ohne sich von der allgemeinen Formengebung zu scheiden, wie man an den Statuen von Maria und Christus in der Ursulakirche sehen kann. Tiefer unten am Rhein, in Calcar scheint sich eine Bildschnitzerschule gebildet zu haben, die sich von andern sehr zu ihrem Vortheil dadurch unterschied, dass sie der Bemalung entsagte und somit auf eine feinere Ausbildung der Form bedacht war. Sie muss eine weitverbreitete Thätigkeit entwickelt haben. Altarwerke der Art findet man u. A. in den Hauptkirchen zu Calcar, Xanten etc. Auch auf Westfalen erstreckte sich ihr Einfluss. — In abweichender, mehr der fränkischen Schule sich anschliessender Weise wurde die Bildnerei in Pommern ausgeübt, wovon der Hochaltar in der Nicolaikirche zu Stralsund mit der Passion ein vorzüglich beachtenswerthes Zeugniss abgiebt. Würdig schliessen sich an: die Grablegung in der Marienkirche zu Greifswalde; die Passionsgeschichte in der Vorhalle der Kirche zu Uckermünde; der Hochaltar mit der Madonna von Heiligen umgeben in der Marienkirche zu Cöslin; die Altäre in der Nicolai- und in der Marienkirche zu Anclam; in der Marienkirche zu Colberg etc. Künstlernamen zu den Werken hat uns die Geschichte nicht überliefert.

Dagegen tritt im höchsten Norden von Deutschland, in Schleswig ein gefeierter Name auf in Hans Brüggemann, dem Meister des Hochaltarschreins im Dom zu Schleswig, des grössten Schnitzwerks nächst dem Hochaltar von Veit Stoss in der Marienkirche zu Krakau. Der Brüggemannsche Schrein steht auf einem 18′ breiten 7′ hohen Sockel. Die mittlere oder Hauptabtheilung des Werkes ist 12¾′ breit und 18¾′ hoch nach der Breite wie nach der Höhe dreitheilig. Die Flügelthüren sind 10′ hoch mit der zur Deckung des Mittelbildes nöthigen Ueberhöhung. Ist der Schrein geschlossen, so bleibt nur der architektonische Rahmen übrig,

unbedenklich die äusserste Entartung der Gothik, mit convexen und concaven Rundbogen, verdrehten Giebeln, umgebogenen Fialen und den abenteuerlichsten Verschnörkelungen. Der Gegenstand der Bildwerke im Innern ist die Passionsgeschichte, dargestellt in 19 Reliefs, deren grösstes mit der Kreuzigung die Mitte einnimmt, und über welche die Madonna mit dem Kind, und noch höher Christus als Weltenrichter, beide als Trosterscheinungen nach Leiden und Tod aufgeführt sind. Künstlerische Anforderungen an eine weihevolle Auffassung, würdige Darstellung, edle Formengebung, geschmackvolle Anordnung, sorgfältige Ausführung finden in dem Werke keine Befriedigung. Wohl spricht eine kernhafte Natur des Meisters aus dem Ganzen, die aber nicht fähig ist, seine Arbeit aus der Sphäre der Handwerkmässigkeit zur Höhe der Kunst zu erheben. Zwar fehlt es auch den fränkischen Meistern fast durchgängig am Schönheitsinn; aber sie wissen ihn doch — wie Adam Krafft — durch Wahrheit und Tiefe des Gemüths und durch sorgfältige Behandlung zu ersetzen. Brüggemann hat sein Werk 1515—1521 vollendet.

Wie er und die Künstler in Pommern sich an die fränkische Schule angeschlossen, so zeigen sich jene von Danzig den Künstlern am Niederrhein verwandt. Dafür sprechen u. A. die Passionsgeschichte in der Trinitatis-Capelle der Marienkirche; ferner der Altar der Reinholdscapelle mit S. Reinhold, den Sibyllen und 10 Bildern aus dem Leben der Maria (1515).

Auf eine selbständige Bildhauerschule in Schlesien sind wir erst in neuer Zeit aufmerksam geworden. Aus ihr sind mehre treffliche Arbeiten hervorgegangen, die gegenwärtig im Museum zu Breslau aufgestellt sind. Ich mache zunächst auf einen Altarschrein aufmerksam, mit einer überlebensgrossen aus Holz geschnitzten Madonna in der mittlern Abtheilung, mit den an den Innenseiten der Flügel gemalten Heiligen Familien, und Scenen aus der Geschichte Christi in Schnitzwerk an der Aussenseite. Nicht durch auffallend geistvolle Composition zeichnet sich die Arbeit aus, sondern durch die Verwandtschaft mit der schwäbischen Schule, oder durch die Hinweisung auf die Quelle, aus welcher auch diese geschöpft, auf die niederländische Malerschule. — Eine vorherrschende Gemüthlichkeit spricht sich noch an einem andern Schnitzwerk aus, das in der Magdalenenkirche zu Breslau aufbewahrt wird und die Mutter Jesu als fleissige Hausfrau darstellt, die indem sie dem Lucas zum Bildniss sitzt, an einem Kleidchen für ihren Knaben flickt oder strickt.

Um unsern Rundgang durch Deutschland zu schliessen, gehen wir von Breslau nach Wien, wo wir das Grabmal Kaiser Friedrich III. in der Stephanskirche zu betrachten haben, für welches Niclas Lerch 1463 von Strassburg nach Wien berufen und das nach seinem Tode erst 1513 von ungenannter Hand vollendet worden. Auf dem Sargdeckel liegt die Gestalt des Kaisers; an den Seitenwänden sind die frommen Stiftungen desselben in Hochrelief dargestellt; an den den Sarkophag umgebenden Schranken Apostel und andere Heilige; das Ganze ein in Beziehung auf Technik ausgezeichnetes Werk, das aber weder durch Formensinn noch durch Phantasie Anziehungskraft ausübt. — Ein Meister Heinrich bewährte sich 1481 als tüchtiger Bildhauer durch den Taufstein in derselben Kirche; Konrad Blauen durch eine Kreuztragung aussen am Chor.

Malerei.

Wir haben in unsern bisherigen Betrachtungen gesehen, dass im Beginn des 15. Jahrhunderts die deutsche Baukunst in der von Anfang angenommenen und stetig verfolgten Richtung

den Höhepunkt erreicht und nach Schöpfung der erhabensten Denkmale sich auf demselben nicht erhalten hat. War die Bildnerei auch nicht gleichen Schrittes gefolgt, so waren ihre Kräfte zu Anfang des Jahrhunderts zwar noch nicht ermattet, aber ihre gute Zeit lag hinter ihr. In überraschender Fülle und Vollkraft dagegen, kaum in organischem Zusammenhang, ja sogar in Widerspruch mit vorausgehenden Bestrebungen und Leistungen tritt die Malerei ein in die Geschichte und zwar sogleich mit Werken von so wunderbarer Vollendung, dass an eine Steigerung derselben, an einen höheren Aufschwung nicht gedacht wird, und dass den Nachfolgern die schwierige, von Vielen aufgenommene und nicht immer glücklich gelöste Aufgabe blieb, sich auf der von den Gründern der neuen Kunst von Anfang an eingenommenen Hochebene zu halten. Ja so bedeutend, räumlich und zeitlich weit reichend ist ihre Wirkung, dass sie im Buche der Geschichte fast ausschliesslich die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert vertritt.

Es verlohnt sich der Mühe, nach den Ursachen dieser wunderbaren Erscheinung zu forschen. — Geben wir uns zuerst Rechenschaft darüber, worin die Vollkommenheit besteht, durch welche die Werke der altniederländischen Schule — denn von dieser geht die Bewegung aus — vor andern, namentlich vor denen der gleichzeitigen und früheren so hoch stehenden cölnischen Meister sich auszeichnen, so können wir nicht verkennen, dass es der wie mit einem Schlage erschlossene Sinn für das wirkliche Leben und den Reichthum und die Feinheit der individuellen Züge ist, denen gegenüber die Gestalten der vorausgegangenen Kunst körperlos, fast nur wie sichtbar gemachte Begriffe, ohne Möglichkeit der Existenz erscheinen. Dazu kommt eine grössere Sicherheit und Richtigkeit der Zeichnung, genaue Kenntniss der Abrundung durch Vertheilung von Licht und Schatten, sowie der Linear- und Luftperspective, vornehmlich aber der Farbenauftrag, in welchem die Gegensätze durch unmerkliche Uebergänge vermittelt sind, so dass das Ganze nicht durch mühsame Pinselführung mit Unter- und Uebermalen hervorgebracht, sondern gleichsam durch einen Guss entstanden zu sein scheint. Es unterliegt nun keinem Zweifel, dass dieser Vorzug einem Bindemittel für Farbenmischung und Farbenauftrag zu danken ist, das man früher nicht kannte, und das die übliche Tempera von Eigelb, Pergamentleim, Feigenmilch etc. weit übertraf, und das mit der Erfindung der Oelmalerei gegeben war.

Unangefochten von jeher war die Ehre dieser epochemachenden Erfindung den Brüdern Van Eyk zugeschrieben und selbst die eifersüchtigen Italiener folgten unter dem Vorgange des Vasari der allgemeinen Annahme. Seitdem aber ruchbar geworden, dass schon Jahrhunderte vorher Maler bei ihren Arbeiten Oel verwendet haben, wird von Vielen den würdigen Meistern in Brügge der wohlverdiente Ehrenkranz abgesprochen. Wie schätzenswerth die betreffenden Untersuchungen und deren Ergebnisse auch sind, so hat man doch den naheliegenden und offenbar entscheidenden Umstand ganz ausser Acht gelassen, dass die Kunstgeschichte kein Oelgemälde vor dem der alten Niederländer kennt; dass von keinem einzigen der gleichzeitigen oder frühern Meister in Italien, Deutschland, oder irgendwo, ein solches aufgefunden worden; dass vielmehr als man in Flandern angefangen sie zu fertigen, der Ruf dieser neuen Kunst durch ganz Europa scholl, dass sie in Neapel wie in Lissabon, in England wie in Frankreich angestaunt und gepriesen wurde, dass ein italienischer Künstler, Antonello von Messina nach Brügge ging sie zu erlernen; was ja Alles ungereimt gewesen wäre, wenn es sich nicht um eine durchaus neue Sache gehandelt hätte. Erinnert man sich ferner, dass diese neue Malart, einmal bekannt und angeeignet, nicht mehr verlassen wurde, vielmehr jede andere verwandte

Technik verdrängte, und dass sie fortan von den Malern aller Länder und Zeiten bis auf diese Stunde festgehalten wurde als die einzige, durch welche die höchste Vollendung und Wirkung zu erreichen ist und die allein der Malerei jene hohe und erstaunenswerthe Ausbildung gesichert hat, durch welche sie berechtigt wurde, ihre Leistungen, die Werke eines Raphael, Tizian und Correggio neben die Schöpfungen der antiken Sculptur zu stellen, so kann kein Zweifel über den Zeitpunkt und die Quelle der Erfindung der Oelmalerei bestehen. Widrigenfalls hätten wir auch nicht dem Erfinder der beweglichen Lettern den Buchdruck zu danken, sondern dem Ersten, der seinen Namen, oder auch nur dessen Anfangsbuchstaben von einem Siegelring abgedruckt. Einen Anstoss allerdings zur Erfindung mag das Verfahren der niederländischen Bildhauer, bei Bemalung ihrer Sculptur sich des Leinöls zum Anreiben ihrer Farben zu bedienen gegeben haben. Der weiche Fluss derselben und ihre leichte Verbindung mochte zur Anwendung einer solchen Mischung bei Staffeleibildern reizen und es kam nur darauf an, eine Zubereitung für rasche Trocknung des Oels zu finden, ohne die Geschmeidigkeit der Farben aufzuheben. Diese gefunden zu haben, in Verbindung mit der richtigen Wahl der Oelgattungen und mit Rücksichtnahme auf die nothwendige Verschiedenheit bei pastosem oder lasierendem Farbenauftrag, ist der unanfechtbare Ruhm der altflandrischen Malerschule, und namentlich des Hubert van Eyk, der bereits im Jahre 1410 den ersten glücklichen Versuch in der neuen Malart der Schilderbend von Brügge vorgelegt hat. — Uebrigens wurden andere Malarten durch die neue Erfindung nicht verdrängt, wie denn namentlich die Miniaturmalerei in voller und schönster Blüthe stand.

Die der neuen Erfindung einwohnende Fähigkeit einer aufs höchste gesteigerten Nachahmung der Natur kam dem ursprünglichen Mangel an idealem Formensinn und dem gleichfalls eingebornen Triebe nach unbedingter Wahrheit wie ersehnt entgegen, so dass was bisher von andrer Kunstweise angeboten und angenommen war, wie mit einem Schlage verschwand. Die Anordnung der Gemälde liess von ihrer ursprünglichen Strenge nach, dem scheinbaren Zufall ward ein Recht eingeräumt; in der Darstellung traten die traditionellen, rituellen Motive gegen die aus dem Leben und der Wirklichkeit genommenen zurück, die Charakterbildung schöpfte aus derselben Quelle und zwar so ergiebig, dass Bildnissgestalten die Ideale der christlichen Kunst vertreten konnten. Die goldnen Hintergründe verschwanden und hinter dem aufgerollten Vorhang kam unser Planet als Wohnplatz der Heiligen zum Vorschein. Hier ist das Zimmer, in welchem Maria betet und schläft; hier der Tempel, in welchen sie das Kind zur Beschneidung trägt; hinter den heiligen Gestalten und Vorgängen öffnet sich der Blick in die Weite, auf Berg und Thal, auf Felsenwände Wälder und Ströme, auf Städte, Burgen und Dörfer; und daneben und ringsum sehen wir das tägliche Leben im ungestörten Verlauf, selbst ohne Bezug auf das was im Vorgrund vorgeht, als auf etwas ganz Natürliches und Gewöhnliches, so dass durch die unwiderlegliche Wahrheit des Einen, die Glaubwürdigkeit des Anderen über allen Zweifel gehoben wird. Aber damit war das Verlangen nach Wirklichkeit nicht gestillt: die Heiligen des Alten und Neuen Bundes und ihre Nachfolger in allen Ländern und Zeiten mussten sich's in Flandern gefallen und ihre Zimmer mit niederländischem Hausrath füllen lassen. In dieser Welt der Wirklichkeit mussten die Heiligen auf dem Schein einer überirdischen Existenz verzichten: St. Joseph war vor Allem ein Zimmermann, die Magier glänzten in fürstlicher Pracht; das Christkind war ein neugebornes hülfloses Wesen und Maria eben nur seine Mutter. Und um nichts zu versäumen, was die Aussenwelt und Wirklichkeit bietet, Vergangenes in unmittel-

bare Gegenwart zu versetzen, wurden den dargestellten Personen Waffen und Kleider gegeben, wie sie gerade üblich waren und alle Welt kennen musste.

Wenn nun aber doch die Künstler bei dieser ganz dem Realismus unterworfenen Darstellweise sich für einzelne Fälle das Recht der freien Wahl im Gegensatz gegen Zufall und Wirklichkeit vorbehalten haben, wie es namentlich bei den Formen des Gefältes der Fall ist, so muss es dafür einen besonders bestimmenden Grund geben; und es gibt ihn; er liegt in der engen Gemeinschaft der Malerei mit der Sculptur an der ihr fast einzig zur Verfügung gebliebenen Stelle, am Altarschrein. Wir haben gesehen, wie die Sculptur durch die Anwendung von Bemalung zu den scharfen Ecken und Kanten und den Vertiefungen in den Gewändern gekommen ist; in enger Verbindung mit ihren Leistungen und somit auf Uebereinstimmung mit ihr angewiesen, folgt die Malerei dem gegebenen Vorbild und zwar selbst in allmählicher Uebertreibung. Zu den besonderen Eigenschaften der „neuen Kunst" gehören gesättigte, ganze, harmonische Farben, und eine höchst sorgfältige und fleissige Ausführung, durch welche die Gemälde nicht nur eine unvergleichliche Vollendung, sondern auch eine Dauerhaftigkeit erhalten haben, die sie bis jetzt — also beinahe 500 Jahre — vor dem Nachdunkeln, Verbleichen und Abblättern geschützt hat. — Wie viel und reich sie sich entfaltet, wie rasch und wie weit sie sich auf deutschen Boden verbreitet, wollen wir aufmerksam verfolgen.

Die Geschichte der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert nimmt demnach ihren Ausgangspunkt in den deutschen Niederlanden. An der Spitze der Schule stehen die Namen der Brüder Hubert und Johann van Eyk; beigezählt wird ihnen ihre Schwester Margarethe; aber ohne irgend einen thatsächlichen Beweis. Sie sind gebürtig aus Maaseyk bei Mastricht, später wohnhaft in Brügge. Hubert ist geboren 1366 und gestorben 1426, am 18. September.

Nicht wie ein langsam heranwachsendes Kind, nein! gleich der Minerva, die mit allen Gaben des Geistes ausgestattet und in voller Waffenrüstung dem Haupte des Vaters der Götter und Menschen entstieg, trat die deutsche Kunst der Malerei auf die Bühne der Geschichte mit einem Werke des Hubert van Eyk, das seines Gleichen nicht hat und auch von uns noch, denen die nachfolgende Zeit so viel Schönes und Herrliches geboten, bewundernd betrachtet wird. Es ist diess das grosse, als Fons vitae bezeichnete Altarbild im Museo della Trinidad zu Madrid, wohin es nach 1787 aus der Kirche S. Jeronymo zu Palencia gekommen. Wie es den Weg in diese Kirche gefunden, ist so wenig bekannt, als wer die Veranlassung zur Schöpfung desselben gegeben. Auch die Zeit der Entstehung können wir nicht mit Sicherheit feststellen, nur darüber ohne Zweifel sein, dass es von den beiden grossen Werken, die wir von Hubert kennen, das frühere ist, da er vor Vollendung des zweiten das Leben verlassen; dass es mithin in der Zeit zwischen 1415 und 1420 entstanden sein wird.

Sehr absonderlich ist die Gestalt des Bildes, indem in der Mitte seines Vierecks eine schmale Stelle bedeutend überhöht ist, offenbar zu Gunsten eines Tabernakels, neben welchem leere Flächen vermieden werden sollten.

Ist nun auch die Erscheinung dieses Werkes wirklich eine plötzliche, gleichsam eine vollkommene Verneinung der Vergangenheit, so steht der Meister doch den Quellen der Kunst noch so nahe und ist noch so erfüllt von christlichen Anschauungen, dass er sich nicht nur derselben nicht entfremdet hat, sondern sogar nur mit ihrer Hülfe verstanden und gewürdigt werden kann.

Wir unterscheiden eine obere und eine durch eine Mauer davon geschiedene untere Abtheilung und werden durch diese Anordnung sogleich auf einen Grundgedanken der christ-

lichen Kirche und Kunst hingewiesen. In der Mitte der obern Abtheilung sitzt Christus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken den Herrscherstab, auf dem Haupt die päbstliche Tiara, um den ganzen Körper einen weiten priesterlichen Mantel geschlagen, auf einem tabernakelgleichen hohen Throne, dessen Seitenlehnen mit den Zeichen der Evangelisten verziert sind. Neben dem Thron zur Rechten sitzt, in ein Gebetbuch versenkt, Maria; zur Linken, sein Evangelium schreibend, Johannes. Das Tabernakel, gestaltet wie der Thurm eines gothischen Domes, ist an Pfeilern und in Nischen ausgestattet mit den Statuetten von Evangelisten, Aposteln und Propheten zur Bestätigung seiner Bedeutung als Brunnenhaus, aus welchem das Wasser des ewigen Lebens quillt. Es dringt hervor unter dem Lamm zu den Füssen Christi, dem Sinnbild seines schuldlosen Opfertodes, und fliesst mit Hostien auf seinen Wellen, durch eine blumige Wiese, auf welcher an jeder Seite des Bächleins drei Engel sich niedergelassen, die mit Orgel- und Saitenspiel die Herrlichkeit des Himmelskönigs feiern, begleitet von Gesangsstimmen aus den anstossenden Thürmchen, die mit den Worten des „Hohenliedes" die „Braut" (d. i. die Kirche) als „Gartenbrunnen und Quell des lebendigen Wassers" preisen. Die Kirche mit dem Throne Christi ist mithin der Brunnen des Lebens, näher noch bezeichnet durch die Hostien, die seine Wellen mit sich führen.

Von der paradiesischen Aue ergiesst sich sein Wasser in einen andern Brunnen, der den Mittelpunkt der untern Abtheilung bildet, den wir uns als Gegensatz zu dem obern, himmlischen, auf der Erde zu denken haben, oder — um den kirchlichen Gedanken bestimmter zu bezeichnen — in welcher wir den Schauplatz der streitenden Kirche gegenüber der triumphierenden erkennen. Dieser Brunnen, an welchem der Pelikan, das Sinnbild des Gekreuzigten, mit betenden Engeln die Verzierung bildet, nimmt mit dem Wasser des ewigen Lebens in sein Becken die Hostien auf, durch welche die unmittelbare Verbindung mit Christus gewonnen wird. An diesem Wunder wirkenden Symbol treten die Gegensätze der Bekenner und der Feinde Christi, zunächst in der Scheidung des Alten Bundes von dem Neuen, mit dem entschiedensten Ausdruck hervor. Christenthum und Judenthum haben wir sonst schon in Miniaturen und an Kirchenportalen in ihrem Gegensatz als einzelne allegorische Gestalten angetroffen. Hier ist der Gedanke in dramatisch erweiterter Weise ausgeführt. Auf der einen Seite (links von Christus) sehen wir die Vertreter des Judenthums, dem Brunnen zunächst den Hohenpriester, dessen Verblendung bei der Erscheinung des verheissenen Messias durch die verbundenen Augen, sowie das Ende seiner Macht durch die zersplitterte Fahne in seinem Arm ausgedrückt ist, wie auch sein mattes Zusammensinken das Ende des alttestamentlichen Hohenpriesterthums anzeigt. Zwei Personen neben ihm suchen seinen Fall aufzuhalten, der Eine indem er nach der Fahne langt, der Andere indem er knieend dem Sinkenden zur Stütze dienen will. Er hält in seiner Linken eine Schriftrolle, deren leider! entstellte ebräische Buchstaben die wahrscheinlich gemeinte Bibelstelle nicht errathen lassen. Ist der Hohepriester blind, so zeigt ein Anderer hinter ihm mit zugehaltenen Ohren, dass er taub sein will; ein Dritter zerreisst im Zorn eine Schrift, die er muthmasslich falsch gedeutet, ein Vierter sein Gewand zum Zeichen äusserster Entrüstung. Andere wenden in stummer Selbstgenügsamkeit sich ab und wieder Andere werden wie von einer unsichtbaren Macht zu Boden geschlagen. Keiner von Allen mag aus dem Brunnen des Lebens schöpfen und so gehen und fallen Alle ihrem Untergange zu.

Auf der entgegengesetzten Seite sehen wir die Gemeinde, vertreten durch ihre obersten Führer, das Christenthum mit seinen geistlichen und weltlichen Häuptern. Zunächst dem Brunnen

steht der Papst mit der Kreuzesfahne und weist auf die Mittel des Heils in derselben; hinter ihm knien die Repräsentanten der Kirche; Kardinal, Bischof, Abt und Mönch; neben dem Papst kniet der Kaiser und hinter ihm als nächste Inhaber weltlicher Gewalt ein König, ein Herzog und ein Graf. An sie schliessen sich am Ende zwei Männer aus dem Volke an, in deren Deutung man nicht irren wird, wenn man in dem vordern mit geschlossenen Händen den Stifter, in dem hinter ihm stehenden den Maler des Bildes sieht. Alle sind dem Brunnen zugewendet, gläubig und andächtig seine Heilkraft erwartend.

Erhaben feierlich in streng symmetrischer Anordnung hat die Composition so grosse Klarheit, dass der reiche Inhalt sich ohne Verwirrung darstellt. Bei der durchaus symbolischen Auffassung des Gegenstandes überrascht das realistische Element, das hier in grosser Stärke auftritt und den einzelnen Gestalten volle Wirklichkeit sichert. Selbst die Köpfe der himmlischen Ideale sind mit bildnissartiger Individualität gezeichnet, und Juden- und Christenphysiognomien deutlich, obschon ohne Härte, geschieden. Dabei ist doch eine Grösse des Styls in möglichst breiten Formen gewahrt, wie er sich unter der Einwirkuug des Naturalismus, in der Schule nicht lange erhalten hat. Mit feinem Takt ist das Costüme behandelt mit deutlichen, aber durchaus nicht kleinlichen Charakterzügen und ohne zu weit gehende Stoffunterscheidung und Anhäufung von Ornamenten.

Sehr eigenthümlich und allerdings schon unter dem Einfluss der sinkenden Gothik ist die Architektur geformt. Brunnenhaus und Brunnen haben noch wesentlich die Tradition festgehalten, wenngleich unterbrochene Rund- und zwiebelförmige Spitzbogen vom schwindenden Stylgefühl Zeugniss geben; die Seitenthürmchen aber sind ein so sonderbares Gemisch von deutscher und italienischer Gothik, dass man vergebens nach Ursprungzeugnissen für dieselbe suchen wird.

Entsprechend dem bedeutungsvollen Inhalt ist das Werk in möglichster Vollkommenheit ausgeführt, so dass wir es als einen der grössten Schätze deutscher Kunst zu achten haben. Ganz abgesehen von den bereits in mangelfreien Besitz genommenen äussern Mitteln künstlerischer Durchbildung, der Perspective, der Abrundung durch richtige Licht- und Schattenvertheilung, durch deren noch unvollkommene Versuche, und zwar erst später, Masaccio sich unvergänglichen Ruhm in der Geschichte errungen, haben wir hier die Kunst auf einer Höhe der Entwickelung vor uns, zu welcher Italien kaum am Schluss des Jahrhunderts gelangte, eine Wahrheit, Individualität, und Lebendigkeit der Charaktere, eine Schönheit, Reinheit und Grösse des Styls der Physignomien, deren sich ein Raphael nicht zu schämen gehabt hätte, und die freilich auch von deutschen Künstlern der nächsten Folgezeit nicht übertroffen, ja nicht wieder erreicht worden.

War im „Brunnen des Lebens“ der Gedanke von dem Gegensatz der „streitenden und der triumphierenden Kirche“ nur angedeutet, so erhielt Hubert van Eyk bald Gelegenheit, denselben auf das vollständigste zu entwickeln in dem grossen Altargemälde, das er im Auftrag des Jodocus Vyd (oder Vyts) Herrn von Pameln im Lande Alost und seiner Frau Lisbetta geb. Borlunt aus Gent für die (ehemalige) Johanneskirche in Gent i. J. 1420 auszuführen übernommen. Das Gemälde ist bekannt unter der unzureichenden und seine Bedeutung verkennenden Bezeichnung der „Anbetung des Lammes“, die mit so mancher ähnlichen aus einer Zeit stammt, wo man auf den geistigen Ursprung eines Kunstwerks die Blicke zu richten nicht

gewohnt war. — Es ist ein Altarschrein in Form eines Triptychons von 11′ 3″ Höhe und geschlossen 6′ 4″, geöffnet 12′ 8″ Breite.

Bevor wir desshalb an die Betrachtung des Werkes gehen, (von welchem ich in drei Bildtafeln, auf die ich mich habe beschränken müssen, den wesentlichsten Inhalt mittheile) wird es angemessen sein, den Gedanken, der dem Ganzen Gestalt und Gliederung gegeben, aufzusuchen.

Die Aufgabe der Kirche als der Heilsanstalt, welcher die Ausführung des Erlösungswerkes übertragen ist, besteht in dem unausgesetzten Kampfe gegen das Böse als die streitende Kirche, und in der steten Feier des Sieges durch Christus über dasselbe als die triumphierende Kirche. Dieses Werk der Erlösung von der Sünde, welche der Menschheit als Erbtheil zugefallen, war aller Welt vorausverkündigt worden, den Juden wie den Heiden, so dass Alle berufen waren, daran Theil zu nehmen. Auf dem Grunde dieser kirchlichen Anschauung ist das Genter Altarwerk aufgebaut und zeigt uns in seinen äussern Bildern die Voraussagungen der Sibyllen und Propheten von der Geburt Christi und die an Maria ergangene Verkündigung; innen aber, wenn die Flügel aufgethan sind, die Erfüllung der Prophezeihungen. — In mittelbarer Beziehung steht das Altarwerk zu der Kirche, in der es seine Stelle gefunden und zu denen, die es dahin gestiftet. Beide finden ihre Bezeichnung in der Aussenseite des Werkes.

Diese deckt mit den Flügeln das Mittelbild und hat eine obere und eine untere Abtheilung. In letztrer sind die lebensgrossen Gestalten des Stifters und seiner Ehefrau im Gebet knieend dargestellt, und in der Mitte zwischen ihnen die beiden (als Statuen behandelten) Johannes, als Schutzpatrone der Kirche. Die obere Abtheilung,*) die sich wie die untere über 4 Tafeln erstreckt, führt das Thema der Heilsverkündigung aus. Die beiden mittlern, schmalen, veranschaulichen zunächst den leeren Theil des Zimmers der heiligen Jungfrau zwischen ihr und dem Engel Gabriel. Maria, in einen weiten, weissen Mantel gehüllt, kniet vor ihrem Gebetpult, wendet sich aber, umschattet vom heiligen Geist, nach der Seite, von welcher die Stimme des göttlichen Sendboten kommt, und legt mit dem Ausdruck der Ergebung in den Willen Gottes ihre Hände über der Brust zusammen. Der Engel, der in scheuer Ehrfurcht vor der Begnadeten entfernt von ihr ins Knie gesunken, deutet mit der Rechten auf die Bedeutung seiner Botschaft, wobei er in der Linken die Lilie als Zeichen der fleckenlosen Unschuld hält. Auch er ist in einen weissen Mantel gekleidet worden, so dass man wohl an die Absicht des Künstlers glauben kann, die Farbenwirkung hauptsächlich für das Innere aufzusparen.

In der Lunette über dem Engel ist in halber Figur der Prophet Zacharias abgebildet, wie er auf die Worte seines Buches (c. 9. v. 9) zeigt, die der Künstler in der Schriftrolle über ihm wieder gegeben: „Tochter Zion freue Dich! Sieh, dein König kommt zu dir!“ Ueber Maria sehen wir den Propheten Micha und seinen Spruch (c. 5. v. 1.) „Von Dir wird ausgehen, der die Welt beherrschen soll!“ — In den obern Abtheilungen der Mitteltafeln knien zwei Frauengestalten als Cumäische und Erythreische Sibylle bezeichnet; von ihnen ward den Heiden das tröstliche Wort von der Zukunft Christi angesagt, wie es in den Bandrollen über ihnen — leider unleserlich — geschrieben steht.

Werden die Flügel aufgethan, so erschliesst sich eine Vereinigung von 12 Tafeln, und

*) S. die Bildtafel.

zwar in 2 horizontal geschiedenen Abtheilungen, die untere mit 5, die obere mit 7 Tafeln, entsprechend (wie erwähnt) der Lehre von der streitenden und der triumphierenden Kirche.

Zur Erlösung von der Macht und den Folgen der Sünde ist Christus am Kreuz gestorben; mit seinem Blute setzt die Kirche den Kampf gegen sie fort. Sein Sinnbild ist das Opferlamm der Apokalypse. Mit dem Strahlenscheine um seinen Kopf steht es*) vor dem Kelch, in welchen sein Blut fliesst, auf dem Altar, hinter dem die Zeichen des Leidens Christi von Engeln gehalten werden, während andere Engel den Altar anbetend umknieen. Dieser steht auf blumigem Wiesengrunde in einer waldigen Gebirglandschaft, aus welcher viele Städte und Kirchen emporragen als Kampfplätze für das Reich Gottes.

Und es gilt einen unausgesetzten Kampf für dieses Reich, das ohne Unterlass und immer von Neuem mit dem Abfall der Menschheit bedroht ist. Vorkämpfer in diesem Streite sind die Bekenner und Heiligen; sie sammeln sich um den Altar des Opferlammes, um Zeugniss für dasselbige abzulegen, und Kraft zu schöpfen aus dem Brunnen des Lebens, seinem am Kreuz vergossenen Blute**). Darum sehen wir vor diesem kniend die Propheten mit ihren Büchern, in denen die nun eingetretene Zeit verkündet ist, rechts die Apostel, deren Andacht durch das Gedächtniss des Erlebten erhöht wird. Hinter ihnen tritt ein Zug ihrer berufenen Amtsnachfolger, eine Schaar von Kirchenfürsten, Päpsten, Bischöfen und andern Geistlichen heran mit Kreuzen, Stäben und heiligen Büchern. Von der andern Seite naht die Schaar der Weltlichen, friedliche Bürger und Staatsmänner, Dichter und Künstler mit Oel- und Lorbeerzweigen in den Händen. Im Hintergrunde aber erscheint der breite Zug links der männlichen rechts der weiblichen Martyrer mit Palmenzweigen, zum Theil selbst mit ihren Emblemen.

An die Schaar der geistlichen Streiter schliessen sich 2 Züge in den 2 Feldern des linken Flügels; zuerst die heiligen Einsiedler, die aus einsamer, waldiger Felsenlandschaft hervortreten, grossentheils Greise, auf Krückstöcke gestützt, in härene Gewänder gekleidet, den Rosenkranz in Händen, etwas verwilderten Aussehens, aber ernste charaktervolle Gestalten mit den Spuren der Entbehrung und des betrachtenden Anachoretenlebens im durchfurchten Angesicht. Die letzten im Zuge sind 2 Frauengestalten voll Anmuth und Schönheit, die in frommem Eifer der Welt entsagt und die Wüste sich zur Heimath erwählt haben, Magdalena und die ägyptische Maria.

Diesem Zuge, in der Abtheilung weiter rechts, folgt die Schaar der heiligen Pilger. Ihnen voran schreitet die Riesengestalt des h. Christophorus, einen Mantel um den unbekleideten Körper geschlagen. Die übrigen Pilger zeichnen sich durch stark contrastierende Gesichtzüge aus, als gehörten sie mehren verschiedenen Nationen an, und die Landschaft hinter ihnen deutet mit ihren Palmen, Cypressen und Orangen auf eine von den bisherigen Landschaften weit entlegene Ferne.

Auf den beiden entsprechenden Feldern des rechten Flügels ziehen die weltlichen Kämpfer im Reiche Gottes heran, durch eine Felsenlandschaft mit Kirchen und Burgen im Hintergrund. Den Vortrab bilden die „Streiter Christi,“ die vordersten in voller Rüstung, mit kreuzgeschmückten Fahnen, lorbeerbekränzt, drei jugendliche Heldengestalten auf feurigen Rossen. Die unmittelbar hinter ihnen reiten, tragen fast Alle Fürstenkronen, so dass wir hier die höchste

*) S. die Bildtafel.

**) Man wird auf der Bildtafel die Erinnerung an den „Brunnen“ der vorigen Tafel leicht erkennen.

weltliche Macht vertreten sehen, und zwar — wie die Kreuze der Fahnen andeuten — Kämpfer für die Befreiung des heiligen Grabes. — Dann folgen auf dem äussersten Felde die „gerechten Richter", Männer der weltlichen Obrigkeit, gleichfalls wohl beritten, Einer von ihnen bekrönt. Hat man in dem vordersten Ritter Gottfried von Bouillon, im vordersten Richter Hubert van Eyk erkennen, und in ähnlicher Weise noch andere, allerdings sehr bildnissgleiche Physiognomien deuten wollen, so stimmt das mit der Sitte der Zeit überein; aber historische Beweismittel haben wir dafür nicht.

Wir steigen nun hinauf zur zweiten Abtheilung vom Kampfgebiet der streitenden zum Herrschersitz der triumphierenden Kirche, wo Christus thront in ewiger Herrlichkeit als König des Himmels und Heiland der Welt.

Wir erkennen ihn als den Gott der Christenheit in der erhabenen Gestalt mit der dreifachen geistlichen Krone auf dem würdigen Haupt (wie sein Stellvertreter auf Erden sie ihm nachgebildet) die weltliche zu seinen Füssen, den Herrscherstab in der Linken, angethan mit purpurnem Unterkleid und einem mit Perlen besetzten weiten Mantel, die Rechte zum Segnen erhoben für die Gemeinde der Gläubigen. Strahlen umgeben sein Haupt, zwischen denen in 3 Halbkreisen eine lateinische Inschrift zu lesen, die in deutscher Uebersetzung lautet: „Das ist Gott, der mächtigste durch seine göttliche Majestät, der beste durch seine süsse Herzensgüte, der nachsichtigste Vergelter durch seine maasslose Sanftmuth." Am untern Rande des Bildes liest man eine zweite gleichfalls lateinische Inschrift, (in Uebersetzung: Leben ohne Tod im Haupte, Jugend ohne Alter auf der Stirn; Freude ohne Trauer von den Rechten, Sicherheit ohne Furcht von den Linken). Auf dem Grunde hinter der Figur steht die Inschrift auf dem Teppich: jhesus XPS".

Zur Rechten Christi sitzt Maria, in ihr Gebetbuch vertieft. Eine Krone von Perlen und Edelsteinen mit einem Kranz von Rosen, Lilien, Maiglöckchen und Aglay umgibt ihr Haupt, dessen reiches Haar in Wellen über Rücken und Schultern herabfliesst. Perlen und Edelsteine schmücken ihren Mantel, Strahlen gehen von ihrem Haupte aus. Die in 3 Halbkreise vertheilte Inschrift sagt, (zu deutsch:) „Diese ist glänzender als die Sonne, dem Lichte vergleichbar heller als Sternenglanz, Wiederschein des ewigen Lichtes, ein fleckenloser Spiegel Gottes."

Zur Linken Christi sehen wir gleichfalls sitzend den Täufer Johannes, in ein Fell gekleidet, das unter dem perlenbesetzten Mantel vorschaut. Mit der Rechten deutet er auf Christum, als auf die Bestätigung der in dem Buche auf seinem Schoosse enthaltenen Prophezeihung. Seine Züge sind sanft, Haar und Bart aber mahnen an den Wüstenbewohner. Die Umschrift sagt: „Das ist der Täufer Johannes, mehr als nur ein Mensch, den Engeln gleich, Vollendung des Gesetzes, Gewähr des Evangeliums, Stimme der Apostel, letzter der Propheten, der Welt Leuchte und des Herren Zeuge".

Zu den Zeugen für die Macht und Herrlichkeit Christi gesellen sich auch die so ihn preisen im Gesang, Orgelton und Saitenklang, ausgeführt von Himmelsbewohnern, die in der obern Abtheilung der Flügel unmittelbar neben Maria und Johannes Platz genommen. An den beiden äussersten Enden sind links Adam rechts Eva und über ihnen das erste Opfer und der erste Todtschlag abgebildet, im grellen Gegensatz zu der ganzen Umgebung. Soll der zur Gottheit Erhobene damit an seine irdische Herkunft erinnert werden, so ist die Erwähnuug von Cains That, die damit nicht in Verbindung steht, an der falschen Stelle; ist der Sündenfall und dessen Folge gemeint, so will das noch weniger in die Räume des Himmels passen, zumal Eva die verführische Frucht noch in

der Hand hat. Und so bleibt mir für die Erklärung ihrer Anwesenheit nichts übrig, als die Absicht des Künstlers, wenigstens von ferne auf die ersten Urheber des Opfertodes Christi, und darum mittelbar der streitendenden wie der triumphierenden Kirche hinzuweisen.

Betrachten wir nun das Werk im Einzelnen, so erkennen wir wohl, dass Alles auf einer klaren Anschauung der Natur und möglichst genauen Studien nach ihr beruht, dass aber doch der Geist der alten Kunst sich noch lebendig erweist in der poetischen Conception, in der symbolischen Darstellung, wie in der Gedankenfülle und der streng gehaltenen Anordnung. Es tritt an einzelnen Stellen, z. B. bei den himmlischen Musikanten, beim ersten Elternpaar, der Naturalismus ziemlich grell hervor, dafür aber bewahrt Christus seine typische Gestalt und Maria ist das anmuthigste Bild jungfräulicher Unschuld, allerdings mit deutlichen Zügen ihrer deutschen Herkunft. Weiterhin nimmt man entschiedenere Merkmale der Naturbetrachtung wahr. Die Engel, frei von der idealen Zugabe der Flügel, haben nicht allein sehr individuelle Gesichtszüge, sondern schliessen sich auch durch Aufmerken auf Takt und Pausen, durch deutliche Bezeichnung der Höhe und Tiefe der Stimme in den Mienen der Wirklichkeit an. Dann aber zeigt sich der Naturalismus mit ganzer rücksichtloser Energie da, wo es galt, das Erdengeborene als solches darzustellen: in Adam und Eva.

In ähnlicher Weise ist in der untern Abtheilung der Realismus geltend gemacht. Schon der allgemeine Eindruck führt durch den landschaftlichen, mit fast ängstlicher Naturtreue ausgeführten Hintergrund mit seinen Kalksteinfelsen, Wald- und Obstbäumen, Kirchen und Burgen, Wiesenabhängen und steinigen Wegen bis zu den leichten, lichten im Blau der Atmosphäre schwimmenden Wölkchen in die wirkliche Welt, über welcher im Goldgrundschimmer die himmlische glänzt. Mit dem gleichen Wahrheitsinne sind die Bewohner dieser wirklichen Welt charakterisiert, die etwas verwilderten Männer der Einöde, die Wanderer aus aller Völker Ländern, die jugendlich muthigen Krieger, die milden Herren, die freier sich bewegenden Männer des Staates und der Wissenschaft, wie die weihe- und würdevollen Vertreter der Kirche, mit klar bezeichnetem Gegensatz der Bekenner des Alten und Neuen Bundes.

In genauer Verbindung mit dieser vom Idealismus noch durchwärmten, aber dem Realismus zugekehrten Kunstrichtung steht die Ausbildung des Formensinnes. In Köpfen und Händen bei feinem Naturgefühl doch möglichst einfache Linien, wirkungsvolle Gegensätze; in den Gewändern breite Massen, lange, nicht geschwungene Linien, scharfe Brüche; in den Trachten und Waffen bis zu Zaum- und Sattelzeug charakteristische Einzelheiten. Farbenauftrag und Ausführung sind von staunenswerther, unübertroffener Vollendung.

Unverkennbar haben verschiedene Hände an dem Werke sich betheiligt. Die Composition im Grossen und Ganzen kann nur einen Urheber haben, und darüber, dass von den beiden Brüdern nur Hubert es sein kann, lässt die offenbar von Johannes gegebene Inschrift mit ihrer Bezeichnung des Bruders keinen Zweifel bestehen. Sie sagt*) (in deutscher Uebersetzung) „Der Maler Hubert van Eyk, dem von Niemandem ein Grösserer an die Seite gestellt werden kann, fing es an; sein Bruder Johannes, ihm nachstehend in der Kunst, hat das schwere Werk zu Ende geführt; durch die Bitte des Jodocus Vyd dazu bewogen. Im Verse lässt der sechste Mai euch sehen, wann es geschehen ist, nemlich; VVXMIVCLLCCVI“, d. i. 1432. Was

*) Pictor Hubertus e Eyk major quo nemo repertus Incepit; pondusque Joannes arte secundus Frater perfecit, Jodoci Vyd prece fretus. VersV seXta Mal Vos CoLLo Cat aCta tVeri.

nun von Hubert, was von Johannes und etwa noch von Andern ausgeführt worden, darüber bestehen bisher noch sehr von einander abweichende Ansichten, die auch wohl ohne genaue Vergleichung mit dem Madrider Gemälde nicht zu vereinigen sein werden.

Die Schicksale, die dieses hohe Meisterwerk deutscher Kunst erfahren, sind nicht sehr erbaulich. Es hatte die Zeit des Bildersturmes im 16. Jahrhundert glücklich überstanden, als es nach Auflösung des Johannes-Kirchsprengels im 17. Jahrhundert in die Kathedrale S. Bavo kam. Von da wurden i. J. 1794 einige Tafeln von den Franzosen nach Paris entführt, 1815 aber durch die Verbündeten nach Gent zurückgebracht. Wie wenig man sie hier zu schätzen wusste, geht daraus hervor, dass sie (mit Ausnahme der Tafeln von Christus und der Anbetung des Lammes, dessgleichen von Adam und Eva u. a. m.) von einigen Domherrn um 3000 Fl. an einen Kunsthändler verkauft werden konnten. Von diesem erstand sie der englische Kunsthändler Solly, gewann auch die Mehrzahl der übrigen Tafeln noch von der Kirchenverwaltung — im Ganzen für 100,000 Frcs. und verkaufte sie sämmtlich an die preussische Regierung, die nachdem sie die noch in Gent zurückgebliebenen Tafeln (Christus mit Maria und Johannes; und die schmalen Tafeln mit Adam und Eva und der Kehrseite) hatte copieren lassen, das ganze Altarwerk im Museum zu Berlin wieder zusammengestellt hat.

Es ist mir nicht bekannt, dass dem Hubert van Eyk ausserdem ein Bild zugeschrieben wird, mit Ausnahme der h. Katharina in der Wiener Sammlung no. 22, das er schwerlich berührt hat. Dagegen halte ich das Bildniss des Jodocus Vyd no. 42 daselbst für das von ihm für das Genterbild gefertigte Studium.

In der Münchner Pinakothek (Cab. IV, no. 58) ist — früher mit dem Namen „Hemling“, neuerdings mit „Stüerbout“ bezeichnet — eine Gefangennehmung Christi, nach meiner Ansicht das vortrefflichste der Bilder aus der altniederländischen Schule in dieser Sammlung, das namentlich in individueller Charakteristik der Physiognomien, bei breiter grossartiger Zeichnung, und einer von der kerkömmlichen Glätte grundverschiedenen aber vollendet meisterhaften Ausführung von keinem andern Bilde dieser Schule erreicht geschweige übertroffen wird. Es ist 3′ 3″ hoch und 2′ 1″ breit. Am dunkelblauen Himmel steht der abnehmende Mond und bescheint im Hintergrund das Haus des Hohenpriesters, in welches Christus gebunden eingeführt wird. Der Mittelgrund lässt ein Stück vom Oelberg, sogar mit getretenen Fusspfaden sehen, auf denen 2 Jünger, der eine zögernd, fliehen. Die Gruppe im Vorgrund besteht aus 15 Figuren, in ihrer Mitte Christus in langer violetgrauer Tunica, ohne Mantel. Seine schlaff herabhängenden Arme sind das Zeichen völliger Widerstandslosigkeit; sein edles sanftes Angesicht wendet er mit niedergeschlagenen Augen über die rechte Schulter nach Judas, der vom Rücken naht, ihn auf die Wange zu küssen. Zugleich packt ihn ein Mitglied des Synedriums, der wie mit einem Sprung an ihn gekommen, in Wuth die Zähne weisend, an der Brust, und einer der Kriegsknechte am Arm, um ihn fortzureissen, so dass man deutlich die Absicht des Künstlers erkennt, die rasche Folge der Momente auszudrücken. Zwischen Christus und dem Manne vom hohen Rath steht ein graubärtiger Alter, der mit Geschrei die Fackel hoch hält. Dahinter stehen noch acht Männer, die eine sichtliche Scala bilden von Schadenfreude voll Gift und Galle, von Neugierde und Angst vor einem etwaigen Wunder bis zu dem Erwachen eines Unwillens, der sich von der Scene des Verrathes abwendet. Dann sieht man noch ganz vorn den erzürnten Petrus, der mit hochgeschwungenem Faschinenmesser ausholt, um dem ins Knie gesunkenen Malchus einen Hieb zu versetzen.

Dieser Malchus ist nun eine im Wesentlichen genaue Wiederholung einer Gestalt, die auf dem Bilde vom „Brunnen des Lebens“ in der Gruppe der Juden zu Boden gesunken gegen die Einwirkung des Brunnens sich wehrt. Für die Annahme einer Nachahmung von fremder Hand fehlt jede Nachweisung einer gleich vollkommenen, so dass wir hier überzeugt sein können, eine Arbeit Huberts van Eyk zu besitzen; zunächst den einen Flügel eines Altarbildes, da der andere unter der Direction des v. Dillis als „Doublette“ an die Nürnberger Sammlung abgegeben worden ist.

Jan van Eyk, der in lobenswerther Bescheidenheit seinem Bruder sich unterordnet, ist aber dessen ungeachtet einer der grössten deutschen Künstler, nicht nur um seiner ausserordentlich fruchtbaren Thätigkeit willen, sondern durch die bewundernswürdige, bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführte Vollendung seiner Werke. Mit seiner gesteigerten Hingebung an den Naturalismus kam er der herrschenden Zeitrichtung entgegen und war ausserdem durch seine Verbindung mit einem prachtliebenden Fürsten in den Augen der Weltkinder gehoben. 1396 (wahrscheinlich) geboren hat er schon 1420 einen Christuskopf der Malerzunft von Brügge vorgewiesen. Um diese Zeit war er Hofmaler und Kammerdiener (pointre et varlet de chambre) des Herzogs Johann von Bayern, der bis zum Jahr 1418 Bischof von Lüttich gewesen, und kam nach dessen Ermordung 1424 in gleicher Eigenschaft im Mai 1425 in die Dienste von des Herzogs Neffen, Philipp dem Guten von Burgund, der ihn als Künstler wie als Menschen hoch in Ehren hielt, mit Aengstlichkeit über seinem Besitz wachte und ihn selbst zu vertraulichen und geheimen Sendungen benutzte. So schickte er 1428 mit der Gesandtschaft, die um die Hand der Prinzessin Isabella in Lissabon für ihn werben sollte, auch ihn dahin, mit dem Auftrag das Bildniss der Erwählten zu malen, die nachmals die dritte Gemahlin Philipps und die Mutter Karls des Kühnen wurde. Im Februar 1429 war das Bildniss vollendet aber erst im October kehrte der Künstler in die Heimath zurück. Wir sehen, dass durch diese Reise die Ausführung der nach dem Tode des Bruders 1426 übernommenen Vollendung des Genter Altarwerks einen langen Aufschub erfahren musste. Jan van Eyk vollendete die von seinem Bruder begonnene Umwandlung des Styls in der Richtung des Naturalismus und ward auch der Urheber der vielfach und scharf gebrochenen Gewandfalten. Die bräunlichen Mittel- und Schattentöne Huberts behielt er bei, fügte aber kalte Lichter hinzu und erstrebte mehr und mehr eine miniaturmässige Ausführung.

Das früheste, uns bekannte und beglaubigte Werk von ihm ist die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, jetzt in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, beendigt (nach der Original-Inschrift) am 30. October 1421. In einer Kirche spätromanischen Styls steht unter einem Traghimmel in der Mitte des Bildes, überschwebt vom heil. Geist, Thomas Becket mit 3 Bischöfen, die beschäftigt sind, ihm die erzbischöfliche Tiara aufzusetzen, während ein kniender Priester ihm das Evangelium vorhält. Rechts sind die Vertreter der geistlichen, links der weltlichen Macht aufgestellt, letztere mit König Heinrich II. dem ursprünglichen Gönner und spätern Todfeinde Beckets. Ueber dem Symbol des heiligen Geistes hängt eine Krone herab mit einem Bild des auferstandenen Christus, und einem Rundbildchen mit der Madonna auf dem Thron darüber. Alle Farben sind gesättigt, in's bräunliche spielend, die Verhältnisse etwas schlank.

Von Jans Arbeiten in Portugal ist uns nichts bekannt; 1432 war das Genter Altarbild vollendet; aus demselben Jahr ist ein Madonnenbildchen von ihm; jetzt in der Sammlung des

Herrn Blundell Wald zu Ince-Hall bei Liverpool; und darauf findet sich die von ihm auf mehren seiner Bilder angebrachte Inschrift „ALE ICHE CHAN" (d. i. so gut als ich kann). — Ausser dem männlichen Bildniss v. J. 1433 besitzt die englische National-Galery in London eines der köstlichsten und vollendetsten Gemälde des Künstlers, allem Anschein nach ein Brautpaar. In einem holzgetäfelten Zimmer steht ein Mann von 30—36 Jahren in bürgerlicher Tracht, einen breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe und hält in seiner Linken die Hand einer jungen blühenden Frau so, dass er im Begriff ist, ihr mit der Rechten den Handschlag zu geben. Die Frau ist gleichfalls vornehm bürgerlich gekleidet und geschmückt; ein Bolognerhündchen steht am Boden neben ihr und — bedeutungsvoll! — ein Pantoffel. Von der Decke hängt ein messingener Kronleuchter herab, in welchem nur ein Licht, und zwar ein brennendes aufgesteckt ist. An der Wand im Hintergrund ist ein Spiegel befestigt, der nicht nur das Brautpaar von der Rückseite, sondern auch eine geöffnete Thüre hinter ihnen sehen lässt, durch welche ein älteres Paar, wahrscheinlich die Eltern der Braut, eintritt. Nicht genug! Der Spiegel wird von 10 Medaillons eingerahmt, in welchen die Leidensgeschichte Christi mit vielen bis aufs Feinste ausgeführten und deutlich erkennbaren Gestalten dargestellt ist. Das Bild, 2′ 9″ hoch und 2′ 6″ breit, hat ausser dem Namen des Künstlers die Jahrzahl 1434.

Aus dem J. 1436 ist das hoch ausgezeichnete Votivgemälde des Canonicus Georg van der Paele in der Sammlung der Akademie zu Brügge. Maria auf dem Throne reicht dem Kinde, das einen Papagei hält, Blumen hin, die HH. Donatius uud Georg empfehlen den Donator, der — eine Brille in der Hand — im Vorgrund kniet, dem Schutze der Himmlischen; ein Werk, dessen Glanzpunkt, der Vortrefflichkeit alles Einzelnen, ungeachtet, das im grossartigsten Styl gehaltene Bildniss des Stifters ist, voll Lebenswahrheit und Charakter und bei aller Individualität ohne irgend einen kleinlichen Zug.

Die Jahrzahl 1436 hat das Bildniss des Decans Jan van Löwen im Belvedere zu Wien; 1437 die H. Barbara im Museum zu Antwerpen, eine grau untermalte Zeichnung auf Holz, in eigenthümlicher Auffassung, indem sie mit lang herabwallendem Haar, eine Palme in der Linken am Boden sitzend in einem Buche blättert, während im Hintergrunde der Thurm ihres Gefängnisses gebaut wird. An ihrem um sie ausgebreiteten Mantel tritt auch zuerst das Wohlgefallen an vielen und kleinen Faltenbrüchen auf. Ebendaselbst ist ein Madonnenbild v. J. 1439 mit 2 schwebenden Engeln, die einen Teppich halten, der vollendetste Ausdruck von Liebe und Güte. Aus demselben Jahr ist auch das Bildniss von J. van Eyks Frau in der Sammlung der Akademie von Brügge; und hier auch seine muthmasslich letzte Arbeit, ein Christuskopf mit der in den Rahmen eingeschriebenen Inschrift: „Als iche chan. Johes de eyk Inventor anno 1440 30. January". Erinnern wir uns nun, dass das erste Bild, mit welchem er vor der Schilderbend seinen Beruf zum Künstler dargethan, ein Christuskopf war; fügen wir hiezu, dass er 2 Jahre vor seinem Tode den Christuskopf des Berliner Museums gemalt, so gewinnt die Wiederholung desselben unmittelbar vor seinem Tode eine doppelte Bedeutung, indem sie sein Herz vom Anfang bis zum Ende seiner Künstlerlaufbahn zur höchsten Aufgabe der christlichen Kunst, aber auch zugleich seinen Formensinn aus der ihn beherrschenden Macht des Naturalismus in die Höhen des Idealismus gezogen hat. Er starb im Julius 1441.

Ausser den hier genannten, durch Inschrift beglaubigten Werken gibt es noch eine Anzahl vortrefflicher Bilder, die ohne dieselbe doch unbezweifelt ihm zugeschrieben werden. Hatte er das Verlangen nicht aufgegeben, sich die zur Gottheit verklärte Gestalt Christi vor

Augen zu stellen, so liebt er es ebensowohl, das Christuskind in menschlicher Bedürftigkeit zu zeigen als Säugling an der Mutterbrust. Zu den lieblichsten Bildern der Art zähle ich die Madonna in der Wiener Belvedere-Sammlung, (no. 18) mit der Krone auf dem Haupte vor einem Throne stehend, noch im ursprünglichen Rahmen, in welchem oben Gott Vater, und an beiden Seiten der Sündenfall der ersten Eltern in kleinen Figuren abgebildet sind. — Ein ähnliches Gemälde war in der Sammlung des Königs von Holland. — Durch einfache, grosse Gewandmassen und eine breite Behandlung ausgezeichnet ist no. 162 im Louvre zu Paris, eine Madonna mit dem Kind, das, in der einen Hand die Weltkugel, mit der andern den vor ihm sitzenden und aus einem Buche betenden Donator segnet. Ein Engel hält die Krone über der Jungfrau. Zwischen Säulen und Rundbogen hat man die Aussicht auf eine reiche Stromlandschaft mit Städten und Burgen und einer Alpenkette im Hintergrund. — Von ausgezeichneter Schönheit ist das kleine Madonnenbild der Dresdener Galerie, ein Triptychon von 2′ Breite und 1′ 2″ Höhe, dessen Mittelbild Maria mit dem Kinde auf dem Thron in einer Kirche zeigt, mit architektonischer Einfassung und kleinen Sculpturen; auf dem rechten Flügel S. Michael mit dem Stifter des Bildes, links S. Katharina; auf den Aussenseiten die Verkündigung in zwei stehenden, grau in grau gemalten Figuren. Das Ganze, feierlich und lieblich zugleich, aufs feinste miniaturgleich ausgeführt.

Gross und weitreichend war die Wirksamkeit der van Eykschen Schule. Wie Giotto im verflossenen Jahrhundert der Kunst Italiens und selbst Frankreichs die Richtung gegeben, so erstreckte jetzt die Schule von Brügge ihren bestimmenden Einfluss nicht nur auf die Niederlande, Deutschland und selbst auf Italien, und nicht nur auf die Herstellung von Kirchen- und Hausaltären und auf Ausschmückung von Mess- und Gebetbüchern aller Art mit Miniaturen, sowie auf die Bildnerei in Holz, Erz und Stein, sondern beherrschte zugleich das gesammte Kunsthandwerk, die Glasmalerei, Teppichwirkerei, Seiden- und Goldstickerei, Emailmalerei, Gold- und Silberarbeiten; eine Bewegung welche wesentlich gefördert, zum Theil sogar hervorgerufen war durch den kunst- und prachtliebenden Herzog Philipp den Guten von Burgund, der eine Unzahl von Künstlern aller Gattungen zu beschäftigen wusste. Ich erinnere nur beiläufig an die burgundischen Messgewande in der k. k. Schatzkammer zu Wien. Eine grosse Ausbreitung hatten die gewirkten Teppiche gefunden. Besonders reich an solchen Arbeiten war Rom, wo man an hohen Festtagen die Peterskirche damit schmückte. Sie sind verschwunden, bis vielleicht auf einen, der in der Sacristei von S. Pietro in vincoli aufbewahrt wird und der lebhaft an Theile des Genter Altarbildes streift*). In einem Sessel auf blumigem Wiesengrunde sitzt die heil. Jungfrau. Ein mit Perlen besetzter Schleier bedeckt zum Theil ihr langherabwallendes Haar; einen weiten blauen Mantel hat sie über ihr rosenfarbenes Unterkleid geschlagen, leise berühren sich ihre Hände zum Gebet für das neugeborene Kind, das nackt und unbeholfen aber doch nicht ärmlich in den Formen auf ihrem Schoosse liegt. Links von ihr knien 3 Engel in kirchlichen Feierkleidern, rechts in gleich andächtiger Hingebung ein Mann und 2 Frauen, in denen wir wohl die Stifter des Werkes sehen dürfen. Die obern Ecken des Bildes sind von singenden und musicierenden Engeln eingenommen, von denen wir vielleicht schon einige früher

*) S. die Bildtafel. — Nach den neuesten Nachrichten hat P. Leo XIII. den Befehl erlassen, alle in den verschiedenen meist gar nicht zugänglichen Räumen des vaticanischen Palastes untergebrachten Tapeten, darunter viele flämische des 14. und 15. Jahrhunderts sich befinden, zu sammeln und zu einem eigenen Museum zu vereinigen, so dass Aussicht vorhanden, dass noch manches bedeutende Werk aus guter burgundischer Zeit wieder ans Tageslicht kommt.

gesehen, wo sie die Flügel abgelegt hatten. Aus der Landschaft des Hintergrundes sind einige Hirten herbeigekommen, um in das Gloria der Engel in ihrer Weise mit einzustimmen. Grossartig, feierlich ist die Anordnung nach Art der alten Kunst, einfach und klar, harmonisch in den Linien, maassvoll in den Bewegungen; gleich gross und schön der Styl der Zeichnung, ganz besonders der Gewänder, dessen Bestimmtheit und Richtigkeit nicht leidet unter der Widerspenstigkeit der Technik, wenn auch unter dem Weben manchem Umriss etwas Gewalt angethan worden sein mag. Die Neigung zum Charakteristischen und Natürlichen ist ungeachtet des hohen Schwungs der Composition deutlich wahrzunehmen, namentlich bei den Hirten und den singenden Engeln. Die Farben der Gewänder sind schillernd, Lichtstellen mit Gold- oder Silberfäden erhöht; lichte Farben sind sehr ausgeblasst; sonst aber ist der Teppich wohl erhalten.

Es gibt ein langes Verzeichniss von Künstlern im Dienste des Herzogs Philipp. Dessenungeachtet sind wir nur auf wenige beschränkt, die zweifellos mit bestimmten Kunstleistungen in Verbindung gebracht werden können, während auch viele Werke vorliegen, für welche uns die Namen der Urheber fehlen. Als unmittelbare Schüler Huberts van Eyk bezeichnet eine alte Handschrift Gerard van der Meeren und Jodocus von Gent. Von letzterm ist kein Werk nachweislich vorhanden; von ersterm ist eine Kreuzigung in S. Bavo zu Gent, ein Bild, das wenig an den Meister erinnert.

Die namhaftesten Künstler, die aus der Schule Jan van Eyks hervorgegangen, sind: Roger von der Weyde, Hans Memling, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Justus von Gent, Peter Christophsen, Justus de Alamagna, Livin von Antwerpen, und der Grösste von Allen Gerard David. Zu den ausgezeichnetsten Denkmalen der Schule, an deren Herstellung sich verschiedene Hände betheiligt, gehören vornehmlich der Codex Grimani in der S. Markusbibliothek in Venedig und die 8 Teppiche im königl. Schloss zu Madrid mit einer ebenso geistvollen als erschöpfenden Darstellung der Apokalypse.

Bei dem Ueberlick dieser Schule begegnen wir sogleich einem Meister ersten Ranges: dem Roger von der Weyde. Von seinen Zeitgenossen zu den grössten Künstlern gerechnet, in Italien, Spanien und Frankreich wie in Flandern und dem übrigen Deutschland hochgeehrt, war er verschollen und vergessen, und als im ersten Drittel unsers Jahrhunderts, die Sammlung altniederländischer Gemälde der Brüder Boisserée — und zwar mit einem seiner Hauptwerke — in die Pinakothek von München kam, kannte man in Deutschland seinen Namen noch nicht und schrieb unter das ebenbezeichnete Bild den des Johann van Eyk.

Von einem Hausaltärchen der Mediceer, das ich 1833 in Pisa entdeckt und das durch mich an das Städel'sche Institut in Frankfurt gekommen, wurde Passavant auf seine Spur geleitet. Seitdem ist der Nebel, der über seinem Leben und seinen Werken lag, allmählich gefallen und sein Ruhm von Jahr zu Jahr gestiegen; er ist wieder der er war: der Grösste aus der nächsten Nachfolge der Brüder van Eyk!

Wann er geboren, wissen wir nicht; wohl aber dass er als „Rogelet de la Pasture von Tournai (Doornick) gebürtig" am 5. März 1426 zu Meister Robert Campin (von dem man sonst nichts weiss) in die Lehre getreten. Am ersten August 1432 hat er in Tournai das Meisterrecht erhalten; war 1436 „Stadtmaler von Brüssel" mit Gehalt als solcher, und ist 1464 daselbst gestorben, nachdem er um die Mitte des Jahrhunderts einen längern Aufenthalt in Italien gemacht hatte. Sein persönliches Verhältniss zu van Eyk bleibt im Dunkeln. Seine

Werke bezeichnen ihn als seinen Schüler, und zwar als denjenigen, der dem Meister bis zum Verwechseln nahe gekommen.

Im Museum von Antwerpen ist ein Triptychon mit einer Darstellung der Sieben Sacramente in Bildern aus dem Leben. Ursprünglich im Dom von Tournai war es (dem Wappen im Rahmen zufolge) eine Stiftung des Bischofs Jean Chevrot (der von 1437—1460 regierte), dem Anschein nach aus Rogers Frühzeit.

Der Schauplatz der Darstellung ist das Innere einer Kirche, deren 3 Schiffen das Triptychon entspricht. Im rechten Flügel folgen sich Taufe, Firmung und Beichte; die Mitte wird in der Tiefe vom Sacrament des Altars eingenommen, dem im Vorgrund Christus am Kreuz zur Erklärung dient; auf dem linken Flügel folgen sich von hinten nach vorn die Priesterweihe, die Ehe und die letzte Oelung.

Ueber einer jeden der sacramentalen Gruppen schwebt ein Engel mit einem Band, darauf ein Bibelspruch als Ursprungszeugniss der heilgen Handlung geschrieben ist.

Sowohl in der Zeichnung, als in der Wahl der Motive herrscht noch eine gewisse Befangenheit; nur der Styl der Schule ist mit grosser Sicherheit gefasst und in den Gruppen gibt sich eine genaue Beobachtung des wirklichen Lebens kund.

In dem grossen Sitzungssaal der Verwaltung des i. J. 1443 erbauten St. Antonius-Hospital zu Beaune in Burgund befindet sich ein grosses Altarwerk in Form eines Triptychons, ursprünglich in der Kirche der Anstalt, leider stellenweise übermalt, selbst überschmiert, doch im Wesentlichen erhalten. Geschlossen zeigt es 6 Tafeln von 7′ (resp. 4′ 2″) Höhe, grossentheils grau in grau gemalt, nebst 2 kleineren mit der Verkündignng. Die Mitte ist von den statuarisch gehaltenen Heiligen SS. Antonius und Sebastian eingenommen. Auf der Tafel links kniet betend der Sifter des Werks, Nicolaus Rollin, Herr von Authunen, Kanzler Philpps des Guten von Burgund, und gegenüber rechts seine Gattin Guionne de Salins, neben ihr ein Engel als Wappenhalter. Mit Ausnahme der im grossen Styl gezeichneten und mit überraschender Naturwahrheit ausgeführten Bildnisse weckt die Aussenseite der Tafeln wenig Theilnahme. Sind aber die Flügel aufgethan, so tritt das Werk rasch in sein volles Recht ergreifender Wirkung. Die 3 mittlern Tafeln mit den 2 kleinern darüber stellen die Auferstehung und das Jüngste Gericht dar,*) ein Thema das auf den 4 äussersten nur noch etwas weiter ausgeführt ist. Die Wahl des von der Malerei selten behandelten Gegenstandes ward wohl durch die Thatsache bestimmt, dass in einem Hospital der Gedanke an den Tod kein Fremdling und die Hinweisung auf die Auferstehung und auf die Gemeinschaft mit Christo als Bedingung der Seligkeit recht am Platze ist. Dem Mittelbilde sehen wir Christum als Weltenrichter auf dem Regenbogen sitzend, die Erdkugel als Schemel seiner Füsse. Ein weiter Mantel, in den er gehüllt ist lässt die Wundmale an Händen, Füssen und an der Seite frei als anklagende Zeugen wider die Uebelthäter, gegen welche auch die abgewandte linke Hand gerichtet ist, sowie das Schwert, das von derselben Seite des Kopfes ausgeht, während die erhobene Rechte und der blühende Lilienstengel darüber den Frommen das Zeichen der Berufung zur Seligkeit gibt.

Zu ihm gehören als Zeugen für die Berechtigung zu seinem Richteramt die Engel auf den kleinen Tafeln mit den Erinnerungen an seinen Tod: dem Kreuze, der Dornenkrone, dem falschen Herrscherstab, dem Schwamm an der Stange, der ihm gegen den Durst gereicht und

*) S. die beigefügten 3 Bildtafeln.

der Lanze, mit der ihm die Seitenwunde beigebracht wurde, zusammt den Nägeln, die seine Hände und Füsse am Kreuz durchbohrt haben.

Vier andre Engel unterhalb Christus wecken die Todten zur Auferstehung, die da sie nackt aus dem Grabe steigen, das Hospital aber von Nonnen verwaltet wird, die geistliche Oberbehörde zum Schutze von deren Keuschheit hat überschmieren lassen. — Zwischen zwei Auferstehenden steht in Riesengrösse der Engel, den sich der Weltenrichter zum Beistand erwählt, um Guten wie Bösen ihren Werth oder Unwerth mit eigenen Augen sehen zu lassen. Er hat die Waage in der Hand und in jeder Waagschaale eine Seele, von denen die eine sichtlich schwerer wiegt, als die andere. Anstatt demnach an das Wort Christi zu denken: „Hütet euch, dass ihr nicht zu leicht befunden werdet am Tage des Gerichts!“ ist der Künstler der Vorstellung gefolgt, dass den Bösen die Last der Schuld niederzieht, der Gute aber leichten Herzens emporsteigt. Dazu hat er den Engel gegen das Herkommen, mit Vermeidung des Waffenschmuckes nicht ausdrücklich als Michael bezeichnet.

Beisitzer des Gerichtes sind zur Rechten Christi Maria, zur Linken Johannes der Täufer, beide fürbittend für die Auferstandenen; neben ihnen mit dem Ausdruck ähnlicher Gedanken, oder schmerzlichen Bedauerns die Apostel und noch einige andere Heilige (auf den Tafeln, von denen ich keine Abbildung beigefügt). Auf dem äussersten Flügel zur Rechten Christi ist die goldene Himmelspforte, aus welcher der Lichtglanz des Paradieses dringt und zu der ein Engel mehre begnadigte Seelen geleitet.

Die feierliche Anordnung des Ganzen mit streng eingehaltener Symmetrie, die ebenso unbeirrt durchgeführte Symbolik, die jede Vorstellung eines wirklichen Vorgangs ausschliesst, der tiefe Ernst, die weise Mässigung, mit denen alle Empfindungen ausgedrückt sind, bringen einen Gesammteindruck hervor, der durch die Gegensätze von Goldglanz, farbigem Licht und schwarzer, von Flammen durchbrochener Nacht ungemein erhöht wird und fast überwältigend wirkt. — Mit gründlicher Ueberlegung ist jeder Charakter gezeichnet und der stufenweise Unterschied zwischen den Heiligen, den Seligen, und den Auferstehenden sowie den reinen Idealgestalten der Engel festgehalten; die Wahrheit des Ausdrucks wie in Haltung und Bewegung so vornehmlich in den Köpfen erreicht. In der Anordnung der Gewänder zeigt der Künstler Phantasie und Geschmack, in den Formen des Gefältes folgt er dem Vorbild des Jan van Eyk. Das ganze Bild ist glatt, mit grosser Meisterschaft ausgeführt, namentlich sind Haare, Blumen, Ornamente u. dgl. mit grosser Sorgfalt behandelt.

Von dem Verhältniss dieses Werkes zu dem „Danziger Bilde“ wird später die Rede sein.

Aus dieser Zeit stammt das Gemälde Rogers von der Kreuzabnahme im königlichen Museum zu Madrid, das, in vielen Wiederholungen und Copien verbreitet, ursprünglich für die Marienkirche vor den Mauern von Löwen gefertigt, durch die Königin von Ungarn, Statthalterin der Niederlande, (von 1536—1555) die es für eine neue Orgel und eine Copie von M. Coxie erworben, nach Madrid gebracht worden, wohin sie ihrem Bruder K. Carl V. gefolgt war. — Der Leichnam Christi ist vom Kreuze abgenommen und wird unter den Armen von Nicodemus, an den Beinen von Joseph von Arimathia gehalten; den linken Arm hält noch ein Diener auf der Leiter, der die Nägel ausgezogen, um niedersteigend ihn langsam sinken zu lassen. Maria ist bewusstlos zu Boden gefallen; Johannes bemüht sich mit einer ihrer Freundinnen, sie aufzuheben; eine ältere Frau hinter ihnen trocknet sich die Thränen. Neben den Füssen Christi sinkt Magdalena händeringend in convulsivischer Bewegung zu Boden. Dahinter steht noch

einer der Freunde mit einer Salbenbüchse. — Die Form der Tafel erinnert mit ihrer Ueberhöhung der Mitte an die gleiche Form des Altarwerkes von Beaune, und wird hier für das obere Ende des Kreuzes benutzt.

Unverkennbar ist die Absicht des Künstlers, den Vorgang so wahrscheinlich als möglich darzustellen, ja er geht bei seiner dramatischen Auffassungsweise bis an die äusserste Grenze, wenn er die Ohnmacht Marias bis in die Fingerspitzen sichtbar wirken, bei Magdalena den Schmerz die Glieder verenken lässt. Uebrigens neben der Stärke des Schmerzausdrucks beachtet er gleichfalls ein nicht unbedeutendes Maass von Zartgefühl in den Motiven, wie z. B. in der ehrfurchtvollen Vorsicht, mit der Joseph und Nicodemus sich scheuen, den heiligen Leichnam mit blossen Händen zu berühren. Dagegen ist der Sinn für Schönheit der Bewegung und für die Harmonie der Linien dem Künstler nicht erschlossen; selbst in den Körperverhältnissen hat er noch kein sicheres Gefühl für das richtige Maass. Wohl aber sind einzelne Theile, der Körper Christi, vornehmlich die Köpfe in Zeichnung, Modellierung und Malerei bewundernswürdig vollendet, und das Gefälte im reinsten Styl gezeichnet und mit grösster Klarheit ausgeführt. Die tiefe und klare Färbung, die ernste, das Ganze beherrschende Stimmung sichern dem Werke eine überwältigende Wirkung. — Von den vielen Wiederholungen nenne ich nur: eine ganz vorzügliche in der Sacristei des Escurial. Das Berliner Museum besitzt eine vortreffliche Copie vom J. 1488 (die mit Unrecht dem Roger d. Jüngern zugeschrieben wird, der erst 1521 die Meisterschaft erlangt hat). Gleich vortrefflich ist die Copie auf Goldgrund im Louvre.

Ein grosses Werk, ein Triptychon, das Roger für das Rathhaus in Brüssel gefertiget, und das verschiedene theils der Sage, theils der Geschichte entlehnte Acte strenger Gerechtigkeit darstellt, ist wahrscheinlich bei dem Brande des Rathhauses während des Bombardements von 1695 zu Grunde gegangen. — Die Karthause von Miraflores bei Burgos in Spanien besass ein Triptychon Rogers von kleinem Maass, ein Geschenk des Königs Johann II. von 1445, das später Carl V. zu seinem Reisealtar gemacht, von welchem eine sehr sorgfältige neue Copie ins Berliner Museum gekommen, während das Original verschollen ist. In ganz eigenthümlicher Weise ist in demselben der Tod Christi aufgefasst, als Mittelpunkt von 3 Hauptmomenten im Leben Marias, in welchem ihre Thränen über ihren Sohn fliessen: bei der Geburt über das Kind auf ihrem Schoosse; im Mittelbild hat sie den Sohn wieder im Schoosse, aber als Leiche; im dritten Bilde überrascht sie den Auferstandenen beim einsamen Gebet, und ihre Schmerzensthränen werden Ausdruck der Wonne. Die Bilder sind halbkreisförmig abgerundet und haben eine architektonische, halbromanisch-gothische Einfassung mit Darstellungen aus dem Leben Christi und einigen Aposteln in ganz kleinem Format, als Ergänzung der Hauptbilder.

Ein ganz ähnliches nur etwas grösseres Werk Rogers ist das (ebenfalls im Berliner Museum befindliche) Triptychon mit der Geschichte des Täufers Johannes. Auf dem ersten Bilde bringt die Jungfrau Maria den Neugebornen der Elisabeth, die auf dem Bette im Hintergrunde liegt, zu Zacharias, damit er ihm den Namen gebe; im Mittelbild tauft Johannes Christum; das dritte Bild stellt die Enthauptung des Täufers dar. Die Einrahmung enthält einzelne Scenen aus seinem Leben.

Ein drittes, gleich ausgezeichnetes Triptychon besitzt das Berliner Museum, dessen Mittelbild die Geburt Christi darstellt. In dem verfallenem Gebäude romanischer Architektur sind bei Ochs und Esel, ausser dem h. Kinde und seinen Eltern, Engel versammelt mit dem Stifter

Bladolin, dem Gründer von Middelburg; auf dem einen Seitenflügel knien die Könige; auf dem andern zeigt die Cumäische Sibylle dem Kaiser Augustus die Madonna mit dem Kinde als Vision.

Ausgezeichnete Werke Rogers besitzt die Pinakothek in München. S. Lucas der Evangelist, den die wunderlichste aller Sagen zum Maler gemacht, ist hier von ihm dargestellt, wie er die Madonna mit dem Christkind malt, die lebendig vor ihm sitzen; eine gemüthliche häusliche Scene mit der Aussicht auf einen weiten Stadtheil. — Von grösserer Bedeutung ist ein Triptychon von ihm mit fast halblebensgrossen Figuren, die Anbetung der Könige in der Mitte, der die Verkündigung auf dem einen Flügel vorausgeht, auf dem andern die Darstellung im Tempel folgt. Es war ehedem in der Columbankirche in Cöln und ist mit der Boisseréeschen Sammlung und als ein Werk des Jan van Eyk in die Pinakothek gekommen. Die Scene des Mittelbildes spielt in den Ruinen eines zum Stall eingerichteten Gebäudes, durch dessen Arcaden man die Aussicht auf eine ansehnliche Stadt hat, bei der man sich das kleine Bethlehem denken soll. Mutter und Kind in der Mitte des Bildes, sind ziemlich schwach in der Zeichnung, wie im Ausdruck; dagegen ist in den Königen eine eigenthümliche Stufenfolge der Empfindung angenommen: während der älteste von ihnen demüthig die Händchen des Kindes küsst, reicht der nächst jüngere in halber Kniestellung sein Geschenk; der dritte aber bleibt aufrecht stehen und lüftet, noch unschlüssig, nur seine Kopfbedeckung und lässt sich mit einem fraglichen, auf das Kind gerichteten Blicke das für dasselbe bestimmte Geschenk von einem Diener reichen. Mit ausserordentlicher Geschicklichkeit sind Waffen und Trachten, das glänzende Gold, die prächtigen Stickereien behandelt. In grosser Vollendung sind die Köpfe ausgeführt, und nicht ohne Humor der Gegensatz zwischen dem armen Joseph und dem vornehmen Besuch hervorgehoben.

Um das wunderbare Ereigniss gegen den Schein der Unwahrheit oder Täuschung in Schutz zu nehmen, versetzt es der Künstler ganz in die Gegenwart, ganz in die Wirklichkeit des ihn umgebenden Lebens. Das ist eine belgische Stadt, in deren Strassen man sieht, wo die Geschäfte ihren alltäglichen Gang gehen, gleich dem Geschäft in dem Stall der Ruine. Bedenklicher freilich wird der Umstand, dass eine Kirche romanischen Styls an den Stall stösst, in welcher (auf dem Flügelbild) das Kind dem Hohenpriester dargebracht wird; doch ist der Höhenpunkt des Naturalismus damit noch nicht erreicht. Erst wenn er ganz in sein Gegentheil, in die Unmöglichkeit umschlägt, gibt er sich zufrieden: an einem Pfeiler der Ruine, in welcher die Huldigung des Christkindes vor sich geht, hängt ein Crucifix. Nun gehört die Ruine und mit ihr der Vorgang in ihr der Gegenwart, also der Wirklichkeit an; eine Anzweifelung des Ereignisses ist damit ausgeschlossen.

Auf derselben hohen Stufe technischer Ausbildung, mit derselben Weise der Vollendung, steht jener kleine mediceische Hausaltar im Städelschen Institut zu Frankfurt, der uns den Weg zu Roger neu aufgethan hat, eine Madonna auf dem Thron mit dem Kind an der Brust, über welcher zwei Engel den Vorhang eines Baldachins halten. Links stehen Johannes und Petrus, rechts Cosmas und Damianus, erstere die Patrone von Giovanni (†1463) und Pietro Medicis (†1469), letztere die Schutzheiligen der ganzen Familie. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Roger das Bild in Florenz gemalt. In der Sammlung der Akademie zu Pisa ist ein Altargemälde, auf dessen linkem Flügel eine heilige Katharina als Siegerin über einen heidnischen Philosophen abgebildet ist, die ganz das Gepräge von Rogers Kunst hat. — Auch in Neapel hat er Spuren seiner Thätigkeit zurückgelassen, wie denn eine Kreuzabnahme in S. Domenico in Composition, Styl und Ausführung so sehr in seiner Weise ist, dass man nicht weit fehlen wird, wenn man ihn für den Urheber hält.

Die Reise Rogers nach Italien und sein Aufenthalt daselbst, welcher, wie wir sehen werden — bald Nachfolge fand, hat eine ganz besondere Bedeutung, sehr verschieden von derjenigen, welche die Römerfahrten unsrer jetzigen Künstler charakterisiert. Während diese, und zwar schon seit den Zeiten Tizians, Raphaels und Buonarrotis über die Alpen gehen, um Italiens Kunst in die Heimath zu tragen, brachte Roger mit seinen Zeit- und Kunstgenossen deutsche Kunst nach Italien, das ihr die Bewunderung nicht versagte, im Gegentheil einen grossen Werth auf den Besitz ihrer Werke legte. Und doch waren die dortigen Eindrücke auf ihn nicht ohne Folgen.

Um zum nächsten Bilde zu gelangen, das vielleicht mit der eben ausgesprochenen Bemerkung in einiger Verbindung steht, bedarf es einer kurzen Vorgeschichte. Seit 1440 lag Danzig ununterbrochen im Krieg mit Holland um den Handel in der Ostsee. Der Krieg wurde vornehmlich durch Kaperschiffe geführt. Ein solches nahm unter der Führung des besonders kühnen und tapfern Capitain Paul Benecke i. J. 1473 eine mit reichen Gütern florentinischer Kaufleute beladene Galeere, die aus dem niederländischen Hafen von Sluys ausgelaufen, nach heftigem Kampfe als Siegesbeute weg und führte sie mit ihrer Mannschaft und ihren Schätzen nach Danzig. Zu letzteren gehörte ein kostbares Altarwerk, in Form eines Triptychons, das die Besitzer des siegreichen Schiffes als Dank für den göttlichen Beistand in der Hauptkirche der Stadt aufstellten. Das ist das „Danziger Bild“.

Dieses mit Recht berühmt als eines der grössten und herrlichsten Denkmale altdeutscher Malerei war von den Franzosen als Siegesbeute nach dem Kriege von 1806—1807 nach Paris entführt, nach glücklich beendigten Befreiungskriegen 1815 zurück und anfänglich nach Berlin gebracht worden, von wo es, da man in Danzig Tausch- und Kauf-Anerbieten ablehnte, nach als nothwendig erkannter und gut ausgeführter Restauration wieder an seine alte Stelle zurück gekommen ist.

Ist der Schrein geschlossen, so sieht man auf dem rechten Flügel eine Madonna mit dem Kinde, auf dem linken den Erzengel Michael, beide grau in grau gemalt, unter ihnen die Bildnisse des Stifters und seiner Frau, voll Naturwahrheit in der Zeichnung, in feiner Modellierung, zarter Färbung und breiter Behandlung. Wer sie aber sind, wissen wir — trotz der beigefügten Wappen — zur Stunde noch nicht.

Bei geöffneten Flügelthüren thut sich „das jüngste Gericht“ vor uns auf*). „Wir sehen den Weltenrichter Christus in der Höhe und Mitte auf dem Regenbogen sitzend, die Erdkugel als Schemel seiner Füsse. Ein weiter Mantel in den er gehüllt ist, lässt die Wundmale an Händen, Füssen und an seiner Seite frei, als anklagende Zeugen wider die Uebelthäter, gegen welche auch die abgewandte linke Hand gerichtet ist, sowie das Schwert an derselben Seite des Kopfes, während die erhobene Rechte und der blühende Lilienstengel darüber den Frommen das Zeichen der Berufung zur Seligkeit gibt“.

Sollten die Leser sich erinnern, dieselben Worte schon einige Seiten früher gelesen zu haben, so wird ihnen auch bei Vergleichung beiderseitiger den Worten hinzugefügten Bildtafeln Uebereinstimmung der beiden Gestalten Christi, die bis in die kleinste Falte des Gewandes durchgeführt ist, und doch keinesweges als die Arbeit eines Nachahmers betrachtet werden kann, nicht entgehen; und damit wäre die stets vergeblich aufgeworfene Frage nach dem Meister

*) S. die Bildtafeln.

des Danziger Bildes, für welche man alle Namen von van Eyk bis Ouwater — mit Ausschluss des richtigen — in Vorschlag gebracht, zum Abschluss gekommen: wir stehen vor einem Werke von Roger von der Weyde. Wir werden im Verfolg der Betrachtung noch mehrfach zu dem Werk in Beaune zurückgeführt werden, wollen aber zunächst beim Danziger Bilde bleiben, doch aber die Bemerkung vorausschicken, dass das Bild in Beaune vor der italienischen Reise Rogers, das Danziger Bild jedenfalls nach derselben gemalt ist.

Zu beiden Seiten über Christo schweben Engel mit den Passions-Instrumenten, den Zeugnissen für seine Machtvollkommenheit. Im Halbkreis umgeben ihn sämmtliche 12 Apostel, als Beisitzer des Gerichts erwartungsvoll, bedenkend, mitleidig erschrocken, oder auch streng ernst. Vor ihnen zur Rechten Christi kniet Maria, zur Linken der Täufer Johannes, Beide mit fürbittender Geberde. Ein Rückblick auf das Bild von Beaune zeigt theils eine förmliche Uebereinstimmung, theils in den Abweichungen nur eine Weiterbildung in Beibehaltung der Stimmung und Richtung.

Unter dieser obern Abtheilung im freien, weiten Luftraum schweben drei Engel, die mit Posaunenton zur Auferstehung rufen. Die Gräber öffnen sich; und zwischen ihnen steht gleichsam als Untersuchungsrichter, der Erzengel Michael mit der Waage, die ihm den Werth oder Unwerth einer Seele anzeigt. Mit dieser Gestalt weicht Roger entschieden von dem Bilde in Beaune ab, indem er dem Erzengel statt des priesterlichen Messgewandes die ihm gebührende glänzende Rüsttung angethan, auch am Bösen vorläufig selbst das Gericht vollstreckt, und ihn mit dem Kreuze aus der Waagschale auf die Seite der Verdammten stösst; endlich indem er den Irrthum berichtigt, das leichtere Gewicht für ein Anzeichen des Gerechten zu halten.

Was die Verstorbenen betrifft, die geweckt werden, so denkt sie der Künstler sich im mehr oder minder klaren Erkennen der Zukunft, die ihnen bevorsteht, erfüllt von Hoffnung bis zum Zweifel und banger Angst, welche durch die selbst unberechtigten Ansprüche von Teufeln vermehrt wird. Mit Schauer blicken die Begnadigten zurück auf die Scenen der Bestraften, die schreiend sich entsetzen vor dem Höllenschlund und seinen Trabanten.

Wir können nicht verkennen, dass den Künstler die dramatische Darstellung von der Vollstreckung der Höllenstrafen von der symbolischen Auffassung weit ab und so tief in den Realismus geführt, dass er die von ihm sonst hochgehaltenen Gesetze der Schönheit und künstlerischen Mässigung ganz aus den Augen verloren hat. Nicht nur dass die Teufel sämmtlich ein Ausbund von Bosheit, Schadenfreude und Hässlichkeit sind, so ist die Art der Execution, das Schlagen, Spiessen und Braten so widerwärtig roh dargestellt, die Gruppierung der Verdammten ist so verworren, dass man Mühe hat, Kopf und Körper zusammenzubringen, oder sie fehlt ganz und lässt die Figuren vereinzelt; in beiden Fällen aber gleichen die Linien der Formen mit deren Bewegung der gräulichsten Dissonanz oder dem peinlichsten Unisono. Aber freilich dramatisches Leben ist in Allen; mit erschreckender Wahrheit sind Angst, Entsetzen, Jammer, Schmerz, Verzweiflung in den Angesichten der Verdammten vor und in der Hölle ausgedrückt; auch fehlt es nicht an Regungen milderer Art, wo Einer der Unseligen nach Hülfe sucht bei seinem nächsten und dieser bei einem dritten, dem ebenfalls kein besseres Loos beschieden. Und inmitten dieses Tumultes von Verdammten öffnet sich (im Vorgrund des Mittelbildes) ein Grab, und ein Weib hebt sich aus ihm empor, dem kein Schuldbewusstsein im Gesicht steht, und das halb verwundert, halb betend die Hände faltet.

Hat nun der Künstler den Schrecken und die Qual gleich ergreifend, wie der Maler des

Jüngsten Gerichts im Campo santo von Pisa, wie Dante, dessen göttliche Komödie er vielleicht in Italien kennen gelernt, und mit demselben Schein der Wirklichkeit in bewundernswerther Vollendung dargestellt, so begleitet ihn nun auch sein Genius zu der Schaar der Gerechten und erfüllt seine Phantasie mit Bildern der Unschuld und Seelenreinheit, wie des Glücks und der Seligkeit, und in gleichem Maasse entzückender Schönheit und Anmuth. Folgen wir ihm zu der Himmelspforte, die er gleich dem Portal einer Kirche — die ja auch den Durchgang bildet zum Paradiese — aufgebaut und ausgeschmückt hat!

Unbekleidet wie sie das Grab verlassen, nahen die Begnadigten dem heiligen Pförtner, dem die Schlüssel des Himmels anvertraut sind. Er begrüsst sie mit freundlichem Handdruck und sie steigen unter dem Zuspruch eines Engels die Stufen empor zu der Pforte, wo Engel bereit stehen, sie mit himmlischen Gewändern zu bekleiden. Welche Fülle von Unschuld, Friede, Seligkeit! Welche Güte und Lieblichkeit in den Engelsgesichtern! Am reichsten aber waltet des Künstlers Phantasie an der Himmelspforte, die goldstrahlend in Lichtglanz dem Zuge der zur Seligkeit Berufenen sich aufgethan. Reich mit Bildnereien geschmückt sind Pfeiler, Thürsturz und Giebel (Christus von den evangelischen Zeichen umgeben, von Engeln verehrt im Portal, die Erschaffung der Menschen im Giebel, Apostel und Propheten an den Pfeilern), Gesang aber und freundliches Willkommen tönt den Ankommenden von Engeln entgegen, die auf den Altanen in der Höhe sich versammelt.

Schliessen wir nun den Schrein wieder, so wird uns kein Zweifel bleiben, dass hier eine andere Hand gearbeitet, ein jüngrer und — wenn auch immer hochbegabter, — schwächerer Geist geschaffen habe. Diese fast kindliche Madonna nebst dem sehr zierlichen Erzengel Michael dürfen wir wohl für Jugendarbeiten von Rogers trefflichstem Schüler, Memling, halten.

Ueber die Zeit der Entstehung des Bildes fehlt eine sichere Angabe. 1473 ward es, wie erwähnt, einem feindlichen Schiff als Siegesbeute weggenommen; auf einem Grabstein des Mittelbildes steht CCCLXVII, was, wenn ein MC verdeckt sein sollte, 1467 und damit das Jahr der Vollendung des Werkes bedeuten könnte, die freilich dann erst nach Rogers Tode erfolgt wäre, da er am 16. Junius 1464 zu Brüssel gestorben ist. Sein Grabstein war im Kreuzgang von S. Gudula, dessen (lateinische) Inschrift in Uebersetzuug lautet:

Leblos unter der Platte von Stein hier liegst du nun, Roger,
Der du der Dinge Gestalt deutlich zu malen gewusst.
Brüssel beklaget den Tod, der dich traf, weil nimmer den Künstler,
Dir an Erfahrung gleich, wiederzufinden sie weiss.
Mit ihr trauert die Kunst, als wäre sie Wittwe des Meisters,
Welcher wie Keiner vor ihm trefflich zu malen verstand.

In der Pinakothek von München im Cabinet IV. befindet sich ein Triptychon, in der Grösse eines Hausaltars, mit der Anbetung der Könige in der Mitte, dem Täufer Johannes auf dem einen, dem grossen Christoph auf dem andern Flügel, ein Werk, das 2 verschiedene Urheber zu haben scheint; und zwar halte ich die ganze Abtheilung links von der Mitte aus mit Johannes für das Werk Rogers, die Abtheilung rechts mit Christophorus für Memlings Arbeit*).

Die Liebe zur Natur die sich in der Schule van Eyks in der Freude an landschaftlichen Darstellungen kundgibt, tritt hier mit besonders glücklichem Erfolg an den Tag. Johannes steht

*) Dass Beide — auch abgesehen von dem Danziger Bilde — gemeinschaftlich an einem und demselben Werke gearbeitet, wird durch das Inventar der Kunstgegenstände der Statthalterin Margarethe von Oestreich von 1516 bestätigt, in welcher das Hausaltärchen derselben als die gemeinsame Arbeit von Roger und Memling aufgeführt ist.

in einer taghellen, von einem klaren Gewässer durchrieselten Landschaft, in welcher lichte Felsen und weite Wiesengründe wechseln; Christophorus trägt das Weltkind durch tiefe Wogen eines Bergstromes, wo dieser zwischen dunkeln Felswänden in noch nächtlicher Dämmerung dahinrauscht, während am Horizont der Morgen glänzend anbricht und die ersten Strahlen der Sonne über Himmel, Wasser und Erde und goldne Ränder um die Wolken, Wellen und Felsen legt, als wolle er sagen, dass auch für Christophorus in dem Augenblick, wo er den Heiland der Welt auf seine Schultern genommen, ein neuer Tag angebrochen sei.

Auffallend ist der Unterschied dieses Christuskindes mit seinen vollen runden Formen, weichen Umrissen, seiner warmen Carnation und seiner freien, sichern Haltung und Bewegung von dem magern, unbeholfenen und blassen Kinde auf der Mutter Schooss im Mittelbilde. Aber auch Christophorus zeigt mildere Umrisse und weichere Formen, als Maria und die sich ihr nahenden Könige, auch als der Johannes auf dem Flügelbild, während das Gefolge der Könige, rechts im Mittelbilde die weichere Handschrift Memlings verräth.

Und so wären wir auf einer Nebenstrasse bei dem zweitbedeutensten Nachfolger der Brüder van Eyk, dem Schüler Rogers, Memling, angekommen, einem Künstler, dem, wenn er auch weder die Grösse der Conceptionen, noch die Erhabenheit des Styls, auch nicht den tiefen Ernst der Darstellung seiner Vorgänger erreicht, doch indem er zu der Wahrheit die Anmuth fügt und mit dichterischer Phantasie liebliche Bilder verbindet, das Zeugniss einer wenigstens stellenweisen Förderung der Kunst und eine hohe Stelle in ihrer Geschichte nicht versagt werden kann.

Hans Memling hat uns aus seinem Leben statt aller biographischen Nachrichten nur Werke seiner Hand zurückgelassen. Zeit und Ort seiner Geburt sind uns so wenig bekannt als wann und wo er gestorben; wenn uns auch ein zufällig aufgefundenes Document sagt, dass er am Schluss des Jahres 1499 nicht mehr am Leben war*). Die Annahme, dass er nicht aus Flandern, sondern aus dem „Reich" stamme, findet eine Stütze in dem Umstand, dass er in alten Urkunden und Schriften, so in dem o. a. Inventarium der Fürstin Margaretha von Oestreich, nicht „Jan" sondern „Hans" oder auch „der duitsche Hans" genannt ist. Wo die Geschichte schweigt, ergreift die Sage gern das Wort und sie erzählt uns — natürlich ohne Bürgschaft — dass Memling nach der für Karl dem Kühnen von Burgund unglücklichen Schlacht von Nancy 1477 als ein verwundeter Kriegsmann nach Brügge gekommen und im dortigen St. Johannes-Hospital Aufnahme, Pflege und Heilung gefunden, so wie, dass er aus Dankbarkeit dafür der Anstalt jene Bilder gemalt, die noch jetzt daselbst wohlerhalten aufbewahrt werden. Hat er freilich mit Roger und zwar mit Auszeichnung gemeinschaftlich gearbeitet, so konnte diess nur vor dem J. 1464, dem Todesjahr Rogers, und mithin mindestens 14—15 Jahre vor der Schlacht von Nancy geschehen und kaum zu erklären sein, wie er unter die Soldaten gekommen wäre. Freilich hat nun auch die Geschichte gesprochen und mit Vorlage der Rechnungsbücher der Buchhändler-Innung von Brügge nachgewiesen, dass er gerade in dem Jahre der Schlacht von Nancy 1477 und dem folgenden Malereien für sie ausgeführt hat. Inzwischen werden wir doch gut thun, von einem vorhandenen und urkundlich beglaubigten Werke auszugehen, um sichern Boden unter unsern Füssen zu haben.

Im Kloster S. Johann zu den Ursulinerinnen in Brügge ist über dem Altar der Capelle

*) Man findet dasselbe bei Dehaines, l'Art Chretien en Flandre. Douai 1860. p. 191.

ein Triptychon aufgestellt, gestiftet von Jacob Oster und Anna Snyers in Gemeinschaft mit den beiden Hospital-Schwestern Agnes Casenbrod und Clara Oster. Obwohl die Darstellungen handgreiflich auf die Schutzheiligen des Klosters hinweisen, hat man aus einem Nebenmotiv des Mittelbildes eine falsche Benennung geschöpft, aus der Verherrlichung der beiden Johannes eine „Vermählung der h. Katharina“ gemacht, und damit das Verständniss des Bildes verfehlt, sowie mit der Conception das poetische Schaffen des Künstlers verkannt.

Unter einem reich und schön verzierten Thronhimmel sitzt (im Mittelbilde*) Maria, einen goldnen Reif um das lang herabwallende Haar, mit dem nackten Kind auf dem Schooss; zwei bronzefarbene Engel schweben mit einer schweren goldnen Krone über ihrem Haupt; ihre Füsse ruhen auf einem prächtigen, gewirkten Teppich. Ein Chorknabe zur Rechten spielt die Orgel, ein andrer zur Linken hält ein Buch, dessen Blätter sie umschlägt. An der einen Seite kniet über Rad und Schwert die h. Katharina und empfängt vom Christkind den Verlobungsring; an der andern Seite kniet Barbara und liesst unbekümmert um das, was neben ihr vorgeht, mit verständiger Ruhe in dem Buche, das sie in den Händen hat. Hinter Katharina steht der Täufer, hinter Barbara der Evangelist Johannes. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher zwischen den Säulen des Vorgrundes an der einen Seite das Martyrium des letztern, an der andern die Predigt des erstern und seine Gefangennehmung zu sehen sind. — Der rechte Flügel zeigt die Enthauptung des Johannes. — Ohne den Körper des Hingerichteten zu sehen, mit abgewendetem Angesicht und tief durchschauert empfängt die Tochter der Herodias die Schüssel mit dem Haupte, recht im Gegensatz zu der im Hintergrunde angebrachten Episode, wo sie durch ihren Tanz beim Gastmahl des Vaters Entzücken bis zur verderblichen Uebereilung erregt. Auf dem linken Flügel ist die apokalyptische Vision des Evangelisten Johannes dargestellt, wie er im Vorgrund auf der Felseninsel Patmos sitzend von dunkler Meeresflut umringt, die 4 Reiter erschaut, die ihm drohen mit Krieg, Hunger, Pest und Tod, zwischen denen der Höllenrachen sich aufthut; und den Drachen der das Kind verschlingen will, aber vom Engel in den Abgrund gestürzt wird; aber auch den König des Himmels, umgeben von den evangelischen Wahrzeichen und den 24 Aeltesten, und das Opfer empfangend der Sieben Gemeinden.

Auf der Aussenseite sind die Stifter und Stifterinnen des Altars mit ihren Schutzheiligen abgebildet. Es trägt die Inschrift: Opus Johannis Memling MCCCCLXXIX. 1479.

Memlings künstlerischer Charakter spricht sich in diesem bedeutenden Werke in voller Klarheit aus: Gedankenreich und poetisch in der Conception, in der Anordnung treu den Traditionen der Kirche und der alten Kunst, symbolisch in der Darstellung mit schwacher Hinneigung zu dramatischer Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdrucks, Sinn für Formenschönheit nach der Seite der Anmuth und Weichheit, beschränkt durch die Abhängigkeit vom Modell; wie denn Maria und die beiden heiligen Frauen wirkliche Bildnissfiguren sind. Ursprünglich ist das Bild gewiss von harmonischer Färbung gewesen, wenn sie nicht der feuerfarbige Ton der apokalyptischen Vision etwas gestört hat; Lokaltöne sind überall vorherrschend, Gegensätze selbst in der Carnation vermieden. Wohl gerundet sind die Gegenstände und alles Skizzenhafte der Behandlung ist fern gehalten, so dass Haare, Verzierungen, Teppichmuster und alle Nebensachen bis zur höchsten Vollendung ausgeführt sind.

*) S. die Bildtafel.

Und wie das Jüngste Gericht in Beaune der Vorläufer gewesen vom Danziger Bilde, so scheint es war der Johannes-Altar in Brügge der erste Schritt zu dem Werke der Apokalypse in Madrid, auf welche ich später zu sprechen kommen werde.

Das Johannes-Hospital in Brügge besitzt noch mehre Werke Memlings von denen das der Entstehungszeit nach früheste die Sibylle Sambetha, das bedeutendste der Reliquienkasten der h. Ursula ist, eine Stiftung zweier Ursulinerinnen, deren Bildnisse darauf angebracht sind. Der Kasten, in Form einer Kirche mit Spitzgiebeln und Eckpfeilern, an denen die Statuetten von Johannes Ev., Agnes, Helena und Jacobus angebracht sind, ist an der einen Seite mit dem Bilde der Madonna, des Kindes und der vor ihnen knienden Stifterinnen, an der andern mit der h. Ursula und ihren Gefährtinnen geschmückt. An jeder Langseite sind 3 Darstellungen aus der Legende der h. Ursula gemalt: ihre und ihrer Jungfrauen Ankunft in Cöln, die Ankunft in Basel und dann in Rom, wo sie die Taufe empfängt; die Abreise von Rom in Begleitung des Papstes, das traurige Ende der Jungfrauen, und der Heiligen bei der Rückkehr in Cöln, auf den beiden letzten Bildern. Auch das Dach des Kastens ist mit Malereien verziert, die wie die übrigen durch Anmuth und Liebreiz sich auszeichnen und durch das sehr beschränkte Format und die Feinheit der Ausführung in die Reihe von Miniaturen sich stellen.

Mit A. R. und der Jahrzahl 1480 ist ein kleines, von Adrian Reims gestiftetes Votivbild in der Sammlung des Hospitals bezeichnet, das die Trauer um den todten Christus zum Gegenstand hat, ausgezeichnet durch die Zartheit mit welcher Johannes die Dornenkrone vom Haupte des geliebten Meisters zu lösen sucht, sowie durch die krampfhafte, von Roger ererbte, Armbewegung Magdalenens. Auf dem einen Flügel steht die h. Barbara, auf dem andern kniet der Stifter unter dem Schutze des h. Adrian. Die Aussenseite wird von S. Helena (mit einem Bart!) und Maria Aegyptiaca eingenommen.

In dieselbe Zeit scheint auch das Triptychon mit der Anbetung der Könige in derselben Sammlung zu gehören, auf dessen Flügel die Geburt Christi und Darstellung im Tempel gemalt sind. Hier zeigt Memling ganz besonders sich als Künder der Gemüthsstimmungen bei verschiedenen Veranlassungen: die innige Freude bei der Geburt, das hohe Bewusstsein bei der Anbetung der Könige, die zärtliche Sorge im Tempel, so dass wir sie neben einander als Jungfrau, Königin und Mutter sehen. Auf den Aussenseiten stehen Johannes d. T. und Veronica.

Unsere Maler, denen nicht wie ihren Kunstgenossen jenseit der Alpen grosse Wände für ausgedehnte Bilderfolgen zu Gebote standen, und die doch auch Folgereihen von Ereignissen darzustellen verlangten, fassten sie ohne sich durch die Einwendungen ihres Naturalismus stören zu lassen, in einen und denselben Rahmen und gaben damit freilich die Möglichkeit einer einheitlichen malerischen Gesammtwirkung ihres Werkes Preis. Den ausgedehntesten Gebrauch von dieser Freiheit hat Memling in 2 grossen Tafeln gemacht, auf deren einer er die „Freuden“, auf der andern die „Leiden der Maria“ in vielen Scenen zusammengestellt.

Sollten wir nun auch den gewählten Ausweg für einen Abweg erklären müssen, auf welchem dem Kunstwerk eine Hauptkraft, wie erwähnt verloren geht, so enthält die Darstellung doch so viele schöne Einzelheiten, dass man dadurch angezogen und gefesselt wird und die krippenartige Anordnung vergisst. Beide sich ergänzende Tafeln sind wohl für immer getrennt, da die erste in der königlichen Pinakothek in München, die andere in der königlichen Gemäldesammlung zu Turin aufbewahrt ist.

Der Schauplatz der Münchner Tafel ist eine weite Landschaft, in deren Hinter- Mittel-

und Vorgründen Hütten und Paläste, Städte und Dörfer, Kirchen und Capellen, ferne und nahe Berge, Bergschluchten und Hügel, weite Meere und Flüsse, vielverzweigte Landstrassen, Wälder und Felder für einzelne Scenen aus dem Leben der Maria, die man für beglückend ansieht, zusammengefügt sind. Die Geburt Christi und was an Prophezeihungen damit verknüpft ist, die Verkündigung, die Anbetung der Könige, ihr Kommen und Gehen, die Errettung aus der Gefahr des Kindermordes, die Auferstehung Christi und das Wiedersehen nach dem Tode; die Himmelfahrt, die Ausgiessung des h. Geistes, Marias Tod und Aufnahme in den Himmel und noch viele kleine Vorgänge sind alle nebeneinander auf demselben Plan, in denselben Rahmen gefasst. Neben der Hütte der Geburt kniet der Stifter des Bildes und schaut andächtig durch das Gitterfenster hinein; neben der Ausgiessung des Geistes kniet die Stifterin; beide haben ihre Wappen neben sich.

Auf dem Turiner Bilde sieht man den Einzug Christi in Jerusalem, die Säuberung des Tempels, das Abendmahl, das Gebet am Oelberg, die Gefangennehmung, die Verantwortung vor dem Hohenpriester, die Geisselung, Dornenkrönung, das Eccehomo! Die Kreuztragung, die Kreuzigung, das aufgerichtete Kreuz, die Kreuzabnahme, Begrabung, Höllenfahrt, die Auferstehung, das Noli me tangere, die Jünger in Emaus; endlich rechts und links Stifter und Stifterin dieser Tafel.

Der Reichthum der Compositionen und die künstlerische Vertheilung desselben ist in beiden Bildern bewundernswerth; auch ist die Darstellung sehr lebendig und hat viel schöne, ausdruckvolle Motive. Doch fehlt fast durchweg ein sicheres Verständniss der Bewegungen. Die technische Ausführung macht das Werk, wie das verwandte in Brügge, zum Miniaturgemälde von höchster Vollendung.

In ähnlicher Weise hat Memling das Leben des h. Bertin in einer Folge von 2 mal 5 Bildern auf 2 Tafeln behandelt, die sich in der k. Sammlung im Haag befinden. Sie sind Theile eines ehemaligen Reliquienkastens des Heiligen und enthalten die Ereignisse seines Lebens von der Geburt bis zu seinem Tode (709) nach der Legende. Es reihen sich diese Bilder nach Auffassung und Ausführung ganz an die Darstellungen des Reliquiariums der h. Ursula in Brügge an, nur dass das Leben Bertins wenig bewegt, vielmehr als das frommer Betrachtung und Hülfeleistung gewidmete Dasein eines Mannes Gottes dargestellt ist.

Aus der Certosa von Miraflores in Spanien ist ein Altarbild von Memling in den Besitz des Grafen Duchatel gekommen, bei welchem ich es in Paris i. J. 1864 gesehen; eines der vollendetsten Werke des Meisters, in welchem er — ohne Beeinträchtigung seiner bereits gerühmten Gaben — auch als Bildnissmaler ersten Ranges sich erweist. Die Madonna auf einem prächtigen Marmorthron sitzend hält ein Gebetbuch und das unbekleidete Kind auf dem Schooss, das mit geistlichem Ernste einer Familie den Segen ertheilt, die in 2 Gruppen — 9 männliche Glieder rechts mit S. Jacob als Schutzpatron, 13 weibliche links mit S. Dominicus — zu beiden Seiten des Thrones knien. In der Landschaft, welche wie die Stifter des Bildes, durchaus niederländisches Gepräge hat, ist auf einer Seite ein Schloss, auf der andern ein Bauernhaus in der baumreichen Landschaft zu sehen. Gleich mangellos sind Ausführung und Erhaltung.

Die Gesellschaft der Alliance des Arts in Paris besitzt ein kleines Bild, auf dem eine junge Frau aus der Familie Niewenhoven betend unter dem Schutze der h. Anna dargestellt

ist. Das treffliche Bild gehört zweifelsohne zu dem Hausalter von Martin Niewenhoven von 1487, von welchem sich 2 Theile im Johannes-Hospital zu Brügge befinden.

Vom J. 1482 ist das Bild der Verkündigung (bei Fürst Radziwil in Berlin) eines der schönsten Zeugnisse für das feine und tiefe Gefühl Memlings. Durch's offne Fenster fällt das heitere Sonnenlicht ins Gemach und auf das Bett Marias. Der Engel ist von unbeschreiblich mildem Ausdruck, Maria aber, die sich vom Betpult erhoben, von der Botschaft zum Tod erschrocken, so dass sie von 2 Engeln im Umsinken gehalten wird. Ihre Linke hält noch das Gebetbuch, während die Rechte nach dem Herzen greift, als wollte sie es aus Erstarrung ins Leben zurückrufen.

Die Lust, eine Geschichte möglichst vollständig, mit Anfang, Mitte und Ende in demselben Raume zugeben, die wir an Memling schon früher kennen gelernt, verlässt ihn auch im Alter nicht, wie wir an dem Werke sehen, das er i. J. 1491 für die Greveraden-Capelle des Domes in Lübeck gemalt, in welchem er sogar humoristische Seitensprünge gewagt, so wenig sie gerade da am Platze sein dürften. Das Werk ist ein Triptychon mit doppelten Seitenflügeln. Ist dasselbe geschlossen so hat man die Verkündigung vor sich; bei der Oeffnung erscheinen auf der Rückseite die HH. Blasius und Aegidius, und in der Mitte (auf der Aussenseite des zweiten Flügelpaares Johannes B. und Hieronymus. Das Innerste endlich wird von der Passionsgeschichte eingenommen. Da geht nun auf dem rechten Flügel der Kreuztragung im Vorgrund manch anderes Ereigniss im Hintergrund voraus: das Gebet am Oelberg, die Gefangennehmung, die Verantwortung und Verurtheilung zur Geisselung und Dornenkrönung, in einzelnen Räumen der reichlich angebrachten Baulichkeiten. Der Stifter des Bildes kniet im Vorgrund, und ganz vorn steht ein kleiner Hund, der einen im Wege sitzenden Frosch mit einiger Unruhe betrachtet, im lächerlichsten Contrast mit dem Leiden des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Heilandes. Im Mittelbilde, der Kreuzigung sind keine Abschweifungen angebracht; wohl aber hat Memling auch hier einen nicht minder grellen Gegensatz in die Darstellung des bittersten und erhabensten Leidens geflochten. Während Christus am Kreuze verscheidet, und seine Mutter leblos zusammen sinkt, neckt ein in dem Schwarme mitgelaufener Strassenbube den Affen hinter dem Sattel eines berittenen jüdischen Grossen. Den Vorgrund des linken Flügels nimmt die Grablegung ein, an die sich im Mittelgrund die Auferstehung, wie an diese weiter zurück die Begegnung mit Magdalena, dann die Belehrung des zweifelnden Thomas, die Scene von Emaus, die Zusammenkunft am See von Tiberias, und endlich die Himmelfahrt anschliessen. Farbenprächtig und trefflich ist das ganze Bild, dagegen fehlt die sonst dem Memling eigene Feinheit des Gefühls und die Schönheit und Anmuth der Bewegungen.

Ein vorzügliches Madonnenbild Memlings mit Katharina und Barbara, das im Museum zu Strassburg war, ist bei der Belagerung von 1870 zu Grunde gegangen. Das Museum von Antwerpen besitzt ein kleines Bild der Verkündigung von seiner Hand, das zu den Perlen der Sammlung gehört. Vieles auch hat er in Mess- und Gebetbüchern gemalt*) und sich wohl ganz vornehmlich bei dem s. g. Codex Grimani betheiligt.

Ohne Zweifel unterrichtet von den grossartigen Schöpfungen der Gründer der Schule, betheiligt an dem erhabenen Werke des grössten ihrer ersten Nachfolger als dessen Schüler und Gehülfe konnte Memling bei eigener reicher Begabung der Anregung wohl nicht

*) Beispiele bewahrt sowohl das bayerische National-Museum, als die öffentliche Bibliothek in München.

ausweichen, eine gleich umfassende Aufgabe zu finden und zu lösen und ein Werk zu schaffen, als den Ausdruck des fortwirkenden Geistes der alten Meister und als Denkmal der eigenen Bestrebungen. Wohl hatte er mit dem Johannes-Altar bereits einen Anlauf dazu genommen; doch sah er sich damit noch nicht zu einem bestimmten Ziele geführt. Im „Brunnen des Lebens", in dem Bilde der „kämpfenden und der triumphierenden Kirche", wie im „Jüngsten Gericht" — weltgeschichtliche Gedanken überall! Scheidung vom Jenseit und Diesseit! Oben wie unten die Formen des wirklichen Lebens; aber dieses selbst nicht! Wäre es nicht eine dankbare, gleich grosse Aufgabe, dasselbe mit seiner Thätigkeit, mit seinen Leiden und Freuden, durchflochten mit den Erinnerungen an die Heiligen der Kirche und ihr segensvolles Wirken, in einer geordneten Bilderfolge darzustellen? Freilich für die Ausführung eines solchen Gedankens standen dem deutschen Künstler keine Decken und Wände zur Verfügung und er hatte vielleicht nichts dafür, als die Rahmen und seine Kunst der Miniaturmalerei. Die Breviarien mit Gebeten für bestimmte Tage waren zugleich Kalender mit Angabe der Heiligen und der ihnen geweihten Feste oder Erinnerungen. An die im Kalender bezeichneten Zeitabschnitte sind ja verschiedene Beschäftigungen, Vergnügen und Erholungen, an die Festtage das Andenken an die Hauptereignisse hervorleuchtender Persönlichkeiten der christlichen Religionsgeschichte gebunden — Stoff genug für eine das gesammte weltliche und geistliche Leben auf Erden umfassende Kunstschöpfung. Und Memling hat — wenn die zuverlässigsten Angaben und deutlichsten Anzeigen nicht täuschen, — sie sich zu seiner Aufgabe gemacht und mit Hülfe begabter Gehülfen und Schüler in dem unter dem Namen des „Codex Grimani" in der Marcusbibliothek zu Venedig aufbewahrten Breviarium Grimani mit Kalender bewundernswürdig ausgeführt.

Dasselbe enthält Gebete in lateinischer Sprache für's ganze Jahr auf 831 Pergamentblättern in gross Quart mit 110 Miniaturen grösstentheils im selben Format. Der Kalender hat ausser zierlichen und passenden Randverzierungen noch zu jedem Monat ihm entsprechende Darstellungen aus dem Leben. Die Reihe der Gebete beginnt mit dem Kirchenjahr (1. Advent) und bringt in einer Bilderfolge Darstellungen zu den Haupt-Kirchenfesten bis zum Tage des Fronleichnams, zum Theil begleitet von Parallelbildern aus dem Alten Testament und unterbrochen von einzelnen in diese Zeit fallenden Heiligen-Tagen. Danach kommen die Psalmen mit einigen Bildern aus dem Leben Davids; die Apostel- und Martyrer-Tage u. s. w. — und schliesslich ein Madonnenbild und eine symbolische Darstellung der christlichen Kirche. Die meisten dieser Bilder sind mehr oder minder breit eingerahmt mit kleinen auf das Hauptbild bezüglichen Scenen auf Goldgrund, nebst Blumen und kleinem Gethier auch Perlen und Edelsteinen in glänzender Pracht.

Im Kalender sind jedem Monat 2 Blätter gewidmet, das eine ganz eingenommen von einem ihn charakterisierenden Lebensbilde, das andere mit der Bezeichnung der kirchlichen Fest- und Bettage, eingefasst in einen goldigschimmernden Rahmen, darin ausser den treffenden Himmelszeichen Anspielungen auf die Heiligen des Tags und noch kleine Scenen aus dem täglichen Leben eingeflochten sind. In keinem der grössern Blätter fehlt an der Spitze Gott Vater als Herr der Welt mit der dreifachen Krone. Diese Bilder, die das Leben und die Gewohnheiten von Hoch und Niedrig in Deutschland, Gebäude, Trachten, Waffen und Geräthschaften im 15. Jahrhundert mit grosser Treue und Unbefangenheit schildern, scheinen von 2 Künstlern herzurühren, von denen der eine das Leben der Städter, der andere das der Landbewohner geschildert. Es würde mich weit über die Grenzen dieses Buches führen, wollte

ich diese Bilder alle aufzählen und deren Inhalt verzeichnen, was mich auch nöthigte, die Beschreibung bis in das 112 Blatt fortzusetzen; ich begnüge mich mit einer allgemein gehaltenen Angabe und mit der Mittheilung eines Blattes aus dem Kalender, und eines zweiten aus den Kirchenfesttagen*).

Im Januar (S. die Bildtafel) führt uns der Künstler in die Wohnung eines reichen Mannes und zwar in einer für ihn besonders behaglichen Stunde: er sitzt bei Tische! Der Fussboden ist mit einem Strohteppich belegt, der Tisch mit einem weisen Tuch gedeckt, mit Speise und Trank und dem nöthigen Tischgeräth besetzt. Auf der silbernen Platte liegt eine gebratene Schnepfe. Der reiche Mann, in einen weiten Pelz gekleidet, eine Pelzmütze auf dem Kopf, die Serviette über die Schultern gelegt, ist ganz allein am Tisch und führt ein Stück Speise mit den Fingern (statt der damals noch nicht erfundenen Gabel!) zum Munde. Seine Aufmerksamkeit ist auf den Falkenier gerichtet, der im Vorgrund steht und mit einem Hunde scherzt, während ein zweiter Diener beschäftigt ist, einem Jagdhund ein Stück Brot abzuschneiden. Ein dritter Diener, der Vorschneider, steht am Tisch des Befehls gewärtig, die Schnepfe zu zertheilen. Durch eine hohe Rücklehne und Seitenschranken ist der reiche Mann von den Anwesenden abgeschlossen. Zu seiner Rechten steht ein Eingeladener, wie es scheint mit der Verpflichtung ihn zu unterhalten und mit der Hoffnung auf die Ueberreste des Mahls. Am Kamin, dessen Feuer ein Diener schürt, und an dem Andere sich wärmen, steigt Rauch auf; seine Marmorplatte ist mit dem Relief eines Turniers geschmückt. Links sieht man noch bei Weinkrügen und Bechern den Kellermeister stehen und 2 Diener verdeckte Gerichte bringen. Kurz: Wohlleben und Wohlbehagen im grossen Styl; aber bei egoistischer Januarkälte — der Seele! — Im Nebenblatte dagegen herrscht heitere Gemeinschaft der Lust, trotz Winterkälte und Schnee, wo die fröhliche Jugend ein Turnier aufführt auf ihre Art, bei dem leere Fässer als Streitrosse dienen müssen. Februar uud März führen uns aufs Land wo es schwere Arbeit gibt; im April begegnen wir einem städtischen Hochzeitzug; das Maifest feiert eine vornehme Gesellschaft, Damen und Herren zu Pferde; der Junius bringt eine Heuernte, im Julius ist auf den Kornfeldern reges Leben; eine vornehme Jagdgesellschaft zieht im August zum Vergnügen aus; der September überrascht bereits mit der Weinlese; im October wird die Wintersaat bestellt; der November ist der Festmonat für die Schweine, für welche die Eicheln von den Bäumen geschlagen werden und der December führt die Herren auf die Saujagd.

In den Monatbildern ist das weltliche Leben abgethan; das geistliche beginnt mit dem ersten Advent, „das Volk des alten Bundes bittet Gott um die Sendung des Messias". „Jacob sendet seinen Sohn Joseph zu seinen Brüdern, die ihn verkaufen", eine Anspielung auf die Sendung Christi zu seinen Brüdern, den Juden, die ihn kreuzigen; die Geburt Christi, welcher der Sündenfall (Adam und Eva) vorausgeht. Auf die Johannes-Bilder folgt die Anbetung der Könige mit der Parallele dem Besuch der Königin von Saba bei Salomo. Nach den Tagen der HH. Antonius, Fabianus Sebastian kommen Mariä Reinigung, die Verkündigung, die Kreuzigung — die Errichtung der ehrnen Schlange und die Auferstehung. — In dieser Weise sind die hohen und niedern Festtage, wie sie der Kalender bringt, mit Vergleichungen aus dem

*) Wer ausführliche Beschreibung wünscht, der findet sie in meinen „Denkmalen deutscher Kunst" im elften Bande. Eine photographische Nachbildung der Miniaturen von Antonio Perini nebst erklärendem Text von Francesco Zanotto ist 1862 in Venedig erschienen.

Alten Testament durchgeführt, wobei denn auch die evangelische Geschichte in grosser Ausführlichkeit behandelt wird. Ich hebe aus dem reichen Bilderschatze nur noch eines aus, das in eigenthümlicher Weise Wahrheit und Dichtung verbindet. Es gehört zum 1. November, dem Feste Aller Heiligen*). Durch eine weite hügelige Landschaft zieht eine endlose Prozession mit Kreuzen und Fahnen. Zwei Engel mit dem Rauchfass und der Kreuzesfahne gehen dem Zuge voraus, den die heilige Jungfrau mit dem Kind in den Armen, die Krone auf dem Haupt, eröffnet. Lang wallt ihr Haar über ihre Schultern und den Rücken; zwei Kinderengel tragen die Mantelenden. 3 heilige Frauen gehen zu ihrer Linken, 3 Fahnenträger im Waffenschmuck hinter ihr, zur Rechten neben ihr der Papst mit dem dreifachen Kreuz und den Binde- und Löseschlüsseln des h. Petrus, gefolgt zunächst von hohen Würdenträgern der Kirche, denen sich ein unabsehbarer Zug von Geistlichen und Weltlichen beiderlei Geschlechts anschliesst, das fromme Maskenfest andächtig mit zu feiern.

Aus verschiedenen Stellen im Texte des Breviariums geht hervor, dass das Werk während des Pontificats von Sixtus IV. (1471—1484) entstanden und auch nicht sehr viel später vollendet worden ist. Der ungenannte kunstsinnige und kunstverständige Reisende, dessen Tagebuch Morelli herausgegeben, hat das fertige Werk i. J. 1521 bei dem Cardinal Dominico Grimani in Venedig gesehen und sagt davon, dass an ihm viele Meister viele Jahre lang gearbeitet, von denen er namentlich: „Zuan Memelin, Girardo da Guant und Livieno d'Anversa" anführt. Wie viele Künstler indess sich auch dabei betheiligt haben mögen, Einer von ihnen muss doch die Anordnung gemacht, die Ausführung geleitet, die Bestimmung in der Hand gehabt haben. Und dafür scheint mir von Allen die als Mitarbeiter genannt werden, keiner mit grösserm Rechte voran zu stehn, als Hans Memling, aus dessen Werkstatt sicher die Mehrzahl der Blätter hervorgegangen ist. Auffallender Weise ist die „Anbetung der Könige" dieselbe Composition, die sich in einem mässig grossen Bilde in der Pinakothek zu München, auf einer weniger grossen Tafel im Museum zu Berlin, in einer dritten Ausgabe mit dem Monogramm A. W. in der Sammlung des Herrn Aders in London, alle von derselben eigenthümlichen und höchst ausgezeichneten, aber bis jetzt unbekannten Hand vorfindet, und von der weder im Codex Grimani noch sonst wo ein anderes Bild aufgefunden ist.

Nach den bisher gepflogenen Untersuchungen ist es ausser Zweifel, dass das Breviarium im Auftrag von Papst Sixtus IV. angefertigt worden, dass er aber seine Vollendung nicht erlebt hat. Card. Domenico Grimani hat es von Antonello von Messina für 500 Fl. gekauft; von wem es aber in dessen Hände gekommen, sagt keine Nachricht.

Bevor man noch das Auge wieder geschärft hatte zur Unterscheidung der Werke und Künstler der van Eyk'schen Schule waren dem Memling auch verschiedene Theile eines Altarwerks zugeschrieben worden, die einzeln in Berlin, in München und in Löwen aufgesucht werden müssen, von denen wir aber jetzt wissen, dass sie in ihrer Verbindung ursprünglich ein Altarwerk in Löwen ausgemacht, und dass ihr Urheber der Maler Dierk Bouts aus Haarlen ist. Sein

*) S. die Bildtafel.

Geburtsjahr ist unbekannt. 1463 siedelte er nach Löwen über, und ward zum „Maler der Stadt“ erwählt. Hier erhielt er von der Gemeinde der Peterskirche den Auftrag zu zwei Altarwerken, deren eines das Leben des Erasmus, das andere das letzte Abendmahl Christi zum Inhalt haben sollte.

Es ist ein der Theologie entlehnter charakteristischer Zug der mittelalterlichen Kunst, die Beziehungen zwischen dem Neuen und Alten Testament aufzusuchen und in dieser Gleichnisssprache eine Befriedigung poetischer Anforderungen zu sehen. In Folge dieser Vorstellungsweise umgab Bouts sein Abendmahl mit vier alttestamentlichen Bildern, die dazu in leicht zu errathender Gedankenverbindung stehen: Abraham erquickt Melchisedech mit Brot und Wein; die Juden feiern das Passahmahl; sie werden vom Himmel mit Manna gespeist; Elias in der Wüste erhält seine Nahrung von einem Engel. Das erste und dritte dieser Bilder besitzt die Pinakothek in München, das zweite und vierte das Museum in Berlin; das Abendmahl ist noch an der ursprünglichen Stelle. Der gewählte Moment der Darstellung ist die feierliche Einsetzung desselben. Christus hat das Brot gebrochen und segnet es zugleich mit dem Kelch, der vor ihm steht. Alle Anwesenden sind voll Andacht; nur Judas macht eine trotzige Miene.

Die symbolische Auffassungsweise mässigt die naturalistischen Neigungen, die sich vornehmlich in Physiognomien und in den Trachten kund geben, wie wir sie auch bei Bouts antreffen. Dennoch fehlt seinen Formen die feinere Individualisierung Rogers; dafür ist seine Färbung wärmer, sein Farbenauftrag pastoser; die Ausführung sehr glatt und glänzend.

Ein Anzeichen, dass die monumentale Kunst sich nicht ausschliesslich mehr auf die Kirche und kirchliche Gegenstände beschränken mochte, haben wir schon früher wahrgenommen in den Aufträgen, welche Roger für das Rathhaus von Brüssel ausgeführt. In ähnlicher Weise hatte Dierk i. J. 1468 von der Stadt Löwen die Aufgabe erhalten, für das Rathhaus zwei Bilder aus der Geschichte der Rechtspflege zu malen. Auf dem einen Bilde verurtheilt der Kaiser Otto III. einen seiner Hofleute, den die Kaiserin eines Angriffs auf ihre Tugend fälschlich angeklagt hatte, zum Tode; auf dem zweiten betheuert und beweist mit Hülfe der Feuerprobe die Wittwe des Hingerichteten dessen Unschuld, worauf der Kaiser seine Gemahlin verbrennen lässt. — In diesen Bildern, die sich jetzt in der k. Sammlung im Haag befinden, spricht sich keine hervorragende Gabe weder der Darstellung und des Ausdrucks, noch der Anordnung aus; die Zeichnung ist scharf und bestimmt, die Färbung kräftig bräunlich, das Längenmaass der Figuren übertrieben. — Ein angenehmeres Bild ist der h. Christoph im Museum zu Antwerpen, der das Christkind bei aufgehender Sonne durch den Strom trägt, eine sehr lebhafte Erinnerung an Memlings h. Christoph in München. Die eigenthümliche Weise Dierks tritt auch an 2 Rundbildern in dem Museum zu Stuttgart zu Tage: Der Werbung Jacobs bei Laban um Rahel und der Verkaufung Josephs.

Dierk war noch mit Ausführung eines Jüngsten Gerichts für das Schöffenzimmer im Rathhaus zu Löwen beschäftigt, als er 1478 ohne dasselbe vollendet zu haben, starb.

Lang ist die Reihe der Künstler, die aus der Eyk'schen Schule hervorgegangen, mannichfaltig und zahllos sind ihre Werke. Wir werden uns desshalb auf einzelne hervorragende Erscheinungen beschränken müssen.

Hugo van der Goes, aus Gent gebürtig, leitete 1467 die von seiner Vaterstadt zu Ehren Karls des Kühnen veranstalteten Feste; malte 1473 die Decorationen für das Jubiläum des Papstes, war besonders befreundet mit dem florentinischen Geschäftsträger Thomas Portinari,

einem warmen Verehrer der Kunst; ging 1475 in das Augustiner-Kloster Roodendale (zum rothen Thal) bei Brüssel, wo er als grosser Künstler geachtet und von manchem klösterlichen Zwang befreit war. Er erhielt viel vornehmen Besuch, u. A. den Erzherzog Maximilian, nachmaligen Kaiser, auch die Erlaubniss, den Gästen ins Wirthshaus zu folgen und mit ihnen zu bankettieren. Von einer mit seinem Bruder und einem Mönch unternommenen Reise nach Cöln kam er gemüthskrank zurück und konnte nur mit äusserster Aufmerksamkeit und Mühe vom Selbstmord abgehalten werden, welchem 1482 ein natürlicher Tod zuvorkam. — Die Münchner Pinakothek besitzt ein kleines, mit seinem Namen und der Jahrzahl 1472 gezeichnetes Bild des Täufers Johannes, das Berliner Museum das Parallelbild mit dem Evangelisten d. N. Das Hauptwerk aber Hugos müssen wir in Florenz aufsuchen, in der Kirche des Hospitals von S. Maria nuova, einer Stiftung des Folco Portinari, des Vaters der Beatrice Dantes. Es ist ein Triptychon mit der Geburt Christi im Mittelbild, auf welchem vornehmlich die Hirten, stark ausgeprägte niederländische Bauernaturen auffallen.*) Auf dem einen Flügelbild kniet der Stifter mit 2 Söhnen, unter dem Schutze des Apostels Matthias und des Abtes Antonius; auf dem andern seine Frau und 2 Töchter mit ihren Schutzheiligen Margarethe und Magdalena.

Unter den Malern, welche die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert nach Italien getragen, muss auch eines „Justus de Alamannia" gedacht werden, der sich mit einem Frescobild der Verkündigung in dem Kloster von S. Maria di Castello zu Genua verewigt hat.*) Die Herkunft aus der Schule van Eyks ist unverkennbar, die häusliche Einrichtung des Zimmers, der landschaftliche Hintergrund, die tiefe Innerlichkeit der Darstellung heimelt uns an; aber wenn Andere seiner Landsleute, wenn selbst ein Roger trotz seiner Bewunderung italienischer Meisterwerke, keine Linie sich entfernt vom Richtsteig des Naturalismus, so hat dieser Justus sich von der Sonne Italiens so durchleuchten und erwärmen lassen, dass er gleich einem Fra Angelico der Seelenreinheit und demüthiger Frömmigkeit wie heiliger Begeisterung die schöne Form zu geben, die Wahrheit auch über die Wirklichkeit festzuhalten gewusst hat. — Auf einem Zettel an der Wand des Zimmers steht geschrieben: Justus de Alamagna pinxit 1451. E. R. D. Z. (für welche letztre Buchstaben die Ergänzung noch nicht gefunden).

Ein andrer Justus ist der von Gent, der um 1474 in Urbino thätig war und für die dortige Bruderschaft des Corpo di Christo ein Altarbild mit der Einsetzung der Communion durch Christus gemalt hat.*) Es ist gewiss ein schwer wiegendes Zeugniss für die Achtung, in welcher deutsche Kunst in Italien stand, dass in der Stadt, wo Raphaels Vater lebte und wirkte und der kunstsinnige Herzog Friedrich waltete, ein deutscher Maler den Auftrag erhielt zu einem Bilde, für welches der Fürst selbst eine sehr augenfällige Theilnahme zeigte. — Die Darstellung schliesst sich unverkennbar an die Auffassung des Fra Angelico da Fiesole an, welche Justus im Markuskloster zu Florenz gesehen haben musste, und nun in deutscher Weise wiederholte. In der Mitte eines grossen Säulensaales steht die für das Abendmahl gedeckte Tafel. Christus, weiss gekleidet, theilt an die umherknieenden Jünger die Hostie aus; Johannes ist im Begriff, den Kelch zu füllen. Judas im Hintergrund scheint über sein Vorhaben nachzudenken, das ihn hindert an der vorgehenden Handlung theilzunehmen, und von der er sich doch auch nicht wohl ausschliessen kann. Rechts steht der Herzog Friedrich begleitet von 2 Männern, deren Einer — nach Nachrichten im Archiv der Bruderschaft — der Maler des Bildes ist. Der Fürst

*) S. die Bildtafel.

wendet sich zu einem Fremdling in reich gesticktem Kleide, der wohl hier den gastfreien Hausherrn vorstellt, in Wahrheit aber das Bildniss ist des Venetianers Caterino Zeno, der 1474 von einer Mission nach Persien zurückkehrend dem Hofe von Urbino einen Besuch abstattete, ein Umstand, für den Herzog wichtig genug, ihn im Bilde verewigen zu lassen. Zu diesen irdischen Zeugen der heiligen Handlung, denen sich noch in dem offnen Fenster des Hintergrundes eine Mutter mit ihrem Kinde anschliesst, fügt der Künstler auch noch himmlische, die in Gestalt zweier weissgekleideter Engel Segen bittend und verkündend über der Scene schweben.

Ueberraschend ist die idealistische Auffassung des Gegenstandes mit der durch und durch realistischen Darstellung; die Verbindung unüberwindlicher Gegensätze von Wirklichkeit und Unmöglichkeit — (denn nicht als Stifter, was er nicht war, sondern als Zuschauer eines Vorgangs, der sich nie ereignet, ist der Herzog zugegen) in der Natürlichkeit der Handlung, so wie in der unwidersprechlichen Wahrheit des Ausdrucks einer tiefinnersten Empfindung. Klar und in glücklicher Vertheilung der Massen ist das Bild aufgebaut, mit harmonischem Fluss der Linien, der nur an einer, freilich hauptsächlichen Stelle gestört ist, bei Christus, dessen gespreizte Stellung sich kaum mit vorausgesetzter Seelenerregung rechtfertigen lässt. Aber mit Sicherheit ist diese Hauptfigur als Mittelpunkt des Ganzen herausgehoben. In zwei grosse Massen zur Rechten und Linken theilen sich die Anwesenden, in sich wieder in pyramidaler Gruppierung gegliedert im Gleichgewicht, aber ohne überstrenge Symmetrie. Ein wehmüthiger Ernst, ein Bewusstsein von der Heiligkeit des Aktes liegt auf allen Gesichtern und spricht sich in der Haltung und Bewegung der Apostel, selbst bei geringer Verschiedenheit der Motive mit grosser Bestimmtheit aus, zu der das milde Antlitz Christi voll hingebender Güte den wohlthuendsten Gegensatz bildet. — Der Styl der Zeichnung ist nicht mehr so streng eykisch, wie bei Memling und Bouts, die Gesichtsformen sind weder ideal, noch schön, aber doch breit und ohne kleine bildnissartige Züge; das Gefälte ist fliessend und nur bei den schwebenden Engeln noch von der bewegten Luft geknittert. Die Färbung ist leicht, licht und harmonisch, die Carnation ziemlich blass; die Modellierung mehr grau als farbig, die Umrisse sind weich.

Das Gemälde, das an einem hohen, sehr ungünstigen Ort in der Kirche aufgehängt war, befindet sich jetzt in der öffentlichen Sammlung von Urbino.

Der Anonyme des Morelli nennt unter den Künstlern des Codex Grimani ausser Memling noch L i e v i n v o n A n t w e r p e n und G e r a r d v o n G e n t. Es ist mir nicht gelungen, ein beglaubigtes Bild von Lievin aufzufinden, und ihn für den Urheber der oft wiederholten (o. e.) Anbetung der Könige zu erklären, wie Einige wollen, ist eine gewagte Vermuthung.

Mehr als eine solche soll es auch nicht sein, wenn ich den Gerard von Gent für den Gerard David zu halten geneigt bin, der erst seit Kurzem das Licht der Welt wieder erblickt hat und in seinem Ehrenrechte als der begabteste und vollendetste Künstler unter den Nachfolgern van Eyks von Neuem eingesetzt worden ist.

G e r a r d, der Sohn von J a n D a v i d, geb. in Oudewater im südlichen Holland um 1450, war um 1483 ein Maler in Brügge, und wurde am 14. Januar 1484 als freier Meister in die Corporation S. Lucas aufgenommen, in welcher er in den Jahren 1488—95—96—98—99 Vinder, d. i. Schiedsrichter, 1501—1502 Doyen d. i. Vorstand war. 1496 verheirathete er sich mit Cornelia Knoop, eines Goldschmieds Tochter aus Middelburg. 1508 wurde er Mitglied der Bruderschaft Notre Dame de l'arbre sec, und der St. Johannes- und S. Lucas-Malergilde von Eeckhout; 1515 wurde er in St. Lucasgilde von Antwerpen aufgenommen; 1509 stiftete er ein

Altargemälde in die Kirche der Carmelitinnen in Brügge. Er ist 1523 gestorben und liegt in der Marienkirche zu Brügge begraben.

Und ein so angesehener Künstler konnte selbst in der Heimath bis auf den letzten Hauch seines Namens in Vergessenheit kommen, und doch waren seine Werke, die vollendetsten der mit Recht hochgepriesenen altflandrischen Schule, wohlerhalten vor aller Augen!

Es gehört zu meinen besonders glücklichen Erlebnissen, dass es mir beschieden war, zur Wiedererweckung des Andenkens an diesen wahrhaft grossen Künstler wesentlich beigetragen zu haben. Ich hatte i. J. 1857 in einem ziemlich dunkeln Zimmer des Sindaco im Communalpalaste zu Genua ein Bild gesehen, das mir wie eine vorzügliche Arbeit Memlings erschien; eine Vermuthung, die ich bei einem spätern Besuch Genuas, wo das Bild im grossen Versammlungssaal des Palastes eine gut beleuchtete Stelle erhalten, ohne Weiteres fallen lassen musste, ohne jedoch einen Ersatzmann für Memling bereit zu haben. Im Mittelbilde des Triptychons sitzt Maria in einer durch einen grünen Vorhang zum Theil verdeckten Thronnische. Sie hat das bekleidete Kind auf dem Schoosse, das im Begriff ist, von einer Traube in seiner Rechten eine Beere abzupflücken, wobei es mit gutmüthiger Freundlichkeit uns anblickt. Die Mutter sitzt mit aufgelöstem, lang herabwallendem, mit einem Stirnband zusammengehaltenem Haar in feierlicher Haltung, mit niedergeschlagenen Augen auf dem Thron. Ein weiter, dunkelblaugrüner Mantel umschliesst sie ganz; auf seinem Saume stehen die Worte: Salve mater misericordie! vita dulcedo et spes nostra! o clemens, o dulcis virgo Maria. (Sei gegrüsst Mutter des Erbarmens! Unser Leben, unsere Süssigkeit und unsere Hoffnung! o sanfte, süsse Jungfrau Maria!) Auf dem rechten Flügel steht in ein Buch vertieft, im rothen, mit Pelz verbrämten Ordenskleid, der H. Hieronymus, mit einem Kreuzstab in der Hand und mit dem ihm eigenen Löwen an seiner Seite, nicht wie üblich als Greis, sondern in voller Manneskraft, ohne Lippenbart mit langem, braunem Kinn- und Backenbart. Den linken Flügel hat S. Antonius von Padua eingenommen, in schwarzer Ordenstracht, den Bischofstab in der Rechten, in der Linken ein geschlossenes Buch.

Ein gesunder, kräftiger Realismus spricht aus dem ganzen Bilde*); aber gemässigt durch eine feine, künstlerische Auffassung der Natur, durch eine sehr durchgebildete, ja ganz vollkommene Zeichnung, vor welcher die Erinnerung an die magern Vorbilder und an so manche Härten der Schule verschwindet; durch einen grossartigen Formensinn, der sich vornehmlich in dem imponierenden Kopfe des Hieronymus und in dem edeln, einfachen und schönen Faltenwurf kund gibt. Zu alledem kommt eine eigenthümliche Harmonie der Bewegung und deren volle Uebereinstimmung mit dem Ausdruck der Mienen und der ganzen Gestalt; eine vollendete Technik des Farbenauftrags und eine ruhige Färbung und lebenswahre und warme Carnation. Das Werk ist freier, grossartiger im Styl, als selbst Rogers Gemälde, viel mächtiger und durchgebildeter, als das was wir von Memling kennen.

Und ein Künstler von solcher Bedeutung war unbekannt, und in keiner Galerie, in keiner Privatsammlung war ein Bild von derselben Hand bezeichnet! Ein glücklicher Zufall liess mich ein solches finden. Um ein Gemälde von Memling zu sehen, das mir als solches angepriesen worden, besuchte ich Herrn Artaria in Wien. Schon die Aussenseite des Triptychons vor das ich geführt wurde, wiesen mich auf einen andern Autor als den angegebenen hin; und als die Flügelthüren geöffnet wurden, stand der Meister von Genua in aller Herrlichkeit vor mir,

*) S. die Bildtafel.

und um jeden etwaigen Zweifel im Entstehen niederzuschlagen, begrüssten mich die Heiligen von den Flügeln des genuesischen Bildes in getreuer Wiederholung. Das Mittelbild ist dem Erzengel Michael gewidmet. Er ist, wie beim Jüngsten Gericht in Beaune, ohne Rüstung. Er trägt einen sehr grossen Mantel über einer langen, weitärmeligen Tunica; als Waffen hält er in erhobener Rechten das Kreuz, mit der Linken den Schild. Schwebend mit zum Flug ausgebreiteten Flügeln über einem felsigen Abgrund, aus dessen Tiefe Flammen aufschlagen, hat er es nicht mit Satanas, dem obersten der Teufel allein zu thun, eine ganze Schaar von Geistern der Finsterniss umschwärmt ihn und wird, wie sehr sie sich auch sträuben, von ihm in die Hölle gestossen. Auch ist er ohne Mitkämpfer. Hoch über dem Felsen des Hintergrundes schwebt eine Engelschaar mit Kreuzen bewaffnet, welche andrängende Dämonen in die Tiefe stürzen, unterstützt von dem Segen des ewigen Vaters, der aus der Höhe des Himmels dem Kampfe zusieht.

Auf der Aussenseite sind — unzweifelhaft — die Stifter abgebildet, aber — in der Gestalt ihrer Schutzheiligen. Auf dem rechten Flügel steht der Mann, den kraushaarigen, krausbärtigen Kopf mit einem niedrigen, breitkrämpigen Hut bedeckt, ausserdem in voller, blanker Rüstung, in der Linken einen grossen Bogen, in der Rechten Pfeile, beides im offenen Widerspruch mit der gewählten Waffentracht, so dass der Donator zugleich er selbst und sein Patron S. Sebastian ist. Die Frau mit dem Knaben auf dem andern Flügel ist ebenso unzweifelhaft des Ritters Frau, in der Zeittracht; der Knabe hat 3 Nägel in der Hand und dürfte den heil. Quiriacus vorstellen, der nach einer byzantinischen Legende, als Knabe die Nägel vom Kreuze Christi aufgefunden.

So waren denn 2 ausgezeichnet herrliche Werke eines noch unbekannten Künstlers ersten Ranges festgestellt. Es sollte nicht dabei bleiben. Im J. 1867 hatte der englische Kunstforscher Mr. Weale in Brügge eine Ausstellung altflandrischer Gemälde veranstaltet, die ich nicht unbesucht lassen mochte. Er hatte Kupferstiche und Photographien nach ähnlichen Werken hinzugefügt. Unter letzteren war auch die Abbildung eines Altargemäldes, das sich mir auf den ersten Blick als eine Arbeit vom Meister des Genueser und des Michael-Bildes erwies. Wie bei diesem die Heiligen von Genua, so wiederholte sich die dortige Madonna auf der Photographie in Brügge, von welcher ich nun durch Mr. Weale erfuhr, dass sie nach einem Gemälde in der städtischen Galerie von Rouen gefertigt sei. Veranlassung genug für mich, um nach Rouen zu reisen und eine Zeichnung nach dem Gemälde zu machen, die gestochen von Herrn Walde hier beiliegt.*) Auf einem mit einem rothen Teppich überdeckten Thronsessel sitzt Maria, dieselbe die wir in Genua gesehen, nur mit einer Sternenkrone statt des Stirnbandes auf dem Haupt, das regungslos niederblickt. Das mit einem weissen Hemdchen bekleidete Kind hält mit beiden Händen eine volle Traube, die ihm die Mutter gereicht und scheint mitten in einer Bewegung infolge äusserer Veranlassung still zu halten. Sie ist auch gegeben durch 2 hinter dem Thron stehende Engel, von denen der eine die Geige, der andere die Laute spielt, deren Tönen das Kind mit Aufmerksamkeit folgt. Zu beiden Seiten sitzen Gruppen von weiblichen Heiligen am Boden, die Mehrzahl an ihren Attributen kenntlich, die zum Theil sehr eigenthümlich angebracht sind. Der Madonna zur Rechten sitzt Agnes neben der an ihrer aus Rädern zusammgesetzten Krone kenntlichen Katharina; das Körbchen mit

*) S. die Bildtafel.

Blumen hinter ihr verräth Dorotheen. Zur Linken Marias sitzt zunächst eine Heilige aus Brügge, Godoleva, i. J. 1050 auf Anstiften ihres Gatten erdrosselt, worauf das zusammengeknotete Halstuch deutet. Sie ist ganz in ihr Gebetbuch versenkt, während Barbara neben ihr, kenntlich am Thürmchen an ihrem Haarschmuck, mit ihren Gedanken über das Buch in ihren Händen hinausschweift. Hinter ihr sitzt Lucia, mit den Augen, dem Zeichen ihres Martyriums in den Händen und hinter Barbara und Godoleva Cäcilie mit der Orgel. Christina und Agatha schauen hinter Maria vor. In den Ecken rechts und links erkennen wir die Stifter des Bildes, den Maler desselben: Meister Gerard David und seine Frau Cornelia.

Die Carnation ist warm ohne Glanzlichter und Contraste in den Tönen, mit leichter Wangenröthe, mit bräunlichen, durchsichtigen Schatten. Die Modellierung ist vollkommen, aber ohne Effect-Gegensätze. Die Ausführung ist an Sorgfalt und allseitiger Vollendung nicht zu übertreffen. Von entzückendem Feingefühl für die Form ist die Zeichnung, so dass sich z. B. ähnlich gezeichnete Hände schwerlich bei einem andern Meister der Schule finden, die ebenso feine Motivierung der Bewegungen jedes Fingergliedes gar nicht gerechnet. Der Styl ist unverkennbar realistisch, doch ist die Natur in grossen Zügen aufgefasst, so dass sie in keinem Gegensatz steht zu dem in schwellenden Linien und breiten Flächen gehaltenen Faltenwurf und der gesammten Anordnung der Gewandung. Sprechend sind die Charaktere und bei einigen, bei Katharina, Godoleva, Barbara überwiegt der Schönheitsinn die blosse Naturwahrheit.

Die Klarheit der Anordnung, das Gleichgewicht der Massen in der Gruppierung, die edle, ruhige Haltung aller Gestalten verbreiten über das Ganze den Ausdruck des Friedens, eine harmonische, sonntägliche Seelenstimmung, so dass es ein wirkliches und wirksames Andachtsbild genannt werden muss.

Das Bild ist, wie ich oben angegeben, 1509 in die Kirche des Carmelitinnen-Klosters zu Brügge gestiftet, nach Aufhebung dieses Klosters 1785 um 51 Brabanter Gulden versteigert, schliesslich von Frankreich erworben und der öffentlichen Gemäldesammlung von Rouen einverleibt worden.

Nach diesem Gemälde haben wir in Gerard David den durchgebildetsten Meister der altniederländischen Schule zu ehren und mit Aufmerksamkeit die weitern Spuren seiner Thätigkeit zu verfolgen. Deutlich ergibt es sich, dass von ihm die Taufe Christi im Museum von Brügge ist, für die man mit soviel Eifer und immer vergeblich einen Urheber gesucht. Ebenso sind die beiden für das Stadthaus von Brügge 1498 gemalten Tafeln an derselben Stelle mit dem Urtheil des Kambyses von ihm, und nicht, wie man bisher angenommen, von Anton Claessens von Antwerpen. Auf der ersten sieht man, wie der König einen falschen Richter auf seinem Richterstuhl ergreifen, auf der andern wie er ihn lebendig schinden lässt. Beide Tafeln haben viele vortrefflich ausgeführte Bildnisse; freilich auch einige Uebertreibungen im Ausdruck. Die Pinakothek in München besitzt zwei Tafeln von Gerard, eine Madonna in der Landschaft, bisher für eine Arbeit von Margarethe van Eyk gehalten, und eine Madonna von heiligen Frauen umgeben (leider sehr verletzt).

Sollte es nun der Kunstforschung nicht gelingen, einen noch bedeutenderen Meister derselben Schule und Richtung zu entdecken, so ist Gerard David auch der Urheber eines Bildes, das an Lieblichkeit und Schönheit, wie an Vollkommenheit der Zeichnung und Ausführung von keinem andern erreicht wird und als eine Perle deutscher Kunst von reinstem Wasser hochgehalten werden muss: das Madonnenbild in der k. Sammlung in Madrid, nach welchem die

beiliegende Bildtafel gefertigt ist.*) In der reizenden offenen Vorhalle eines Landhauses, mit der Aussicht in eine reiche Landschaft mit waldigen Bergen, hohen Felsenufern eines mächtigen Stromes, mit Burgen und Städten von seltsamer Bauart, sitzt Maria und hält eine Birne gleichsam als Lockspeise dem Kind in ihrem Schoosse vor, das aber dadurch nicht von seinem Vergnügen abgezogen wird, mit welchem es Perlen an einer Schnur auf- und niederrollen lässt, wie im Gegentheil die Mutter sich durch ihre liebevollen Empfindungen für das Kind, von dem Gebetbuch hat abziehen lassen, das geöffnet neben ihr liegt. Natur und wirkliches Leben in jeder Form und Miene, ein bewundernswürdiges Schönheitsgefühl in jeder Bewegung bis in die Fingerspitzen, Wahrheit und Wärme der Empfindung, krystallhelle Reinheit der Seele, Bewusstsein und Genuss eines himmlischen Glücks, dem wenigstens in diesem Augenblick der kleine Gespiele mit seinem prophetischen Kreuz fern hinter der Säule bleibt; und ein Hauch des Entzückens über dem ganzen, in allen Theilen vollendeten Gemälde!

Von den HH. Hieronymus und Antonius des Michaelbildes auf einen gemeinschaftlichen Ursprung mit denselben Heiligen im Bilde von Genua zu schliessen, war kein Wagstück; noch weniger bedenklich ist die Folgerung aus der unverkennbar genauesten Uebereinstimmung der beiden Madonnen von Genua und von Rouen; die Stellen sind gross genug, um gegen die Annahme einer zufälligen Aehnlichkeit geschützt zu sein. Sollte nun aber in einer umfassenden bedeutenden Kunstschöpfung eine kleine Stelle als Wiederholung aus einem ebenfalls bedeutenden, aber kleinen Werke erkannt werden, so ist es schon ein grösseres Wagniss, an einen und denselben Urheber für beide zu glauben. Und dennoch kann man dazu gedrängt werden. Das schönste Werk der altniederländischen Malerei ist die Madrider Madonna mit der Birne; das erhabenste aber sind die Compositionen zur Apokalypse, ausgeführt in 8 gewirkten Teppichen, die im königlichen Palast zu Madrid aufbewahrt sind.**) Beide, das schönste wie das erhabenste Werk, könnten derselben Quelle entflossen sein, wenn mein Glaube nicht zu kühn ist.

Wie schmerzlich müssen wir den Nachtheil empfinden, in welchem unsre Künstler den Italienern gegenüber standen, denen für ihre Phantasien umfängliche Gewölb- und Mauerflächen eingeräumt waren, auf welche sie sie mit eignen Händen übertragen konnten, während dem deutschen Künstler im besten Falle vergönnt war, grosse, zusammenhängende Werke zu zeichnen, deren Ausführung er aber dem Handwerk überlassen musste. Wie ergreifend, wie hinreissend herrlich müssen die Zeichnungen gewesen sein, nach denen diese apokalyptischen Teppiche gewirkt worden sind! Aber wie sehr müssen wir auch den Künstler darüber beklagen, dass er genöthigt war, den Inhalt von 3, 4 und mehr Bildern in den Raum eines einzigen Teppichs zusammen zu drängen und damit sowohl auf Klarheit der Darstellung, als auf eine malerische Gesammtwirkung zu verzichten! Ich will nun versuchen, in allgemeinen Umrissen die Darstellungen des ausserordentlichen Werkes zu bezeichnen.

Der erste Teppich gibt Hand in Hand mit dem ersten Capitel der Apokalypse die Aufforderung des Engels an Johannes, den sieben Gemeinden in Asia die nahe Zukunft des Reiches Christi zu verkünden. Sie sind durch 7 Engel vertreten, die kniend ein jeder vor einer eigenen

*) Nach einer Photographie.

**) Sie sind nur an einem bestimmten Tage im Jahr sichtbar. J. Laurent in Paris hat sie photographisch aufgenommen; zu haben bei Schlesinger in Stuttgart.

Kirche beten. Und der Engel zeigt ihm Christum als den König der Könige; und Johannes erblickt ihn inmitten der 7 Leuchter und fällt anbetend vor ihm nieder. Jedes einzelne dieser 3 Bilder würde einen weiten Rahmen würdig ausfüllen, vor Allem würden Johannes mit dem göttlichen Sendboten und die 7 Gemeinden in ihrer edeln Haltung, schönen Form und in dem reinen und doch verschiedenen religiösen Ausdruck, als abgeschlossenes Gemälde eine fesselnde Wirkung ausüben. Und wie vollkommen musste die Originalzeichnung sein, da sie in der Reproduction der so mangelhaften Technik des Webstuhls noch ganz fein gefühlt und vollkommen erscheint. Der zweite Teppich bringt die vier Reiter: Pest, Krieg, Hunger und Tod, mit ihrer vernichtenden Macht und dem Grauen erregenden Schicksal der Erde und ihrer Bewohner; und daneben in einem zweiten Bilde die Gnadenwahl derer die verschont sein sollten, und in einem dritten die Bekleidung der Geretteten. Auf dem dritten Teppich sehen wir die 4 Engel (des 9. Capitels) ihr Werk der Vernichtung ausführen, eine mit entsetzlicher Lebendigkeit dargestellte Schlachtscene, und einige weitere Visionen des 10. Capitels. Nun folgt die Sendung der beiden Zeugen, auf dem 4. Teppich (cap. 11.) mit dem Schrecken, den sie verbreiten und der Niederlage, die sie im Kampfe mit dem Thier aus dem Abgrunde erleiden, eine der grossartigsten, phantasiereichsten, in Darstellung, Form und Ausdruck vollkommensten Compositionen, zu welcher die ruhig klare Erscheinung der heiligen Jungfrau und des von 2 Engeln in den Himmel getragenen Kindes einen wohlthuenden Gegensatz bildet.

Und hier komme ich an die früher angedeutete Stelle, die in auffallendster Weise auf das gerühmte Madrider Madonnenbild zurückweist, indem das hier von den Engeln dem Vater im Himmel entgegengetragene Kind so sehr in Lage, Form und Bewegung dem dortigen Kinde im Mutterschoosse gleicht, (ausgenommen dass es die Arme ohne Perlenschnur nur zum Ausdruck freudigen Verlangens erhebt,) dass die Übereinstimmung, sollte sie nicht von einer und derselben Hand herrühren, ein fast unglaubliches Spiel des Zufalls wäre. Da nun weder für die Madonna noch für die Apokalypse Einer aus der Reihe der bisher bekannten Meister genannt ist, der grösser wäre, als Gerard David, — denn das müsste er sein — so muss dieser solange als Urheber beider Kunstschöpfungen gehalten werden, bis ein anderer mit voller Berechtigung für ihn eintreten kann.

Der nächste Teppich bringt den siebenköpfigen Drachen und seine mannichfachen Siege über die bethörte Menschheit, aber auch den Kampf und Sieg Michaels. Welche Kühnheit und Kraft der Phantasie entfaltet der Künstler in den wunderbaren Gebilden des Unthiers! Während Michael (der — beiläufig gesagt — sehr lebhaft an den Michael Gerard Davids in Wien erinnert) den Satan niederstösst, werden der heiligen Jungfrau zur Rettung vor dessen Angriffen Flügel angesetzt und sie fliegt in die Wüste. — Der siebente Teppich schliesst sich an das 14. Capitel an, mit der Anbetung des Lammes, dem Engel mit dem Evangelium, dem andern mit der Sichel, einem dritten, der den Zorn Gottes und den Untergang Babels verkündet, und wieder einem andern, der die Kelter mit Trauben füllt. Auf dem siebenten Teppich reitet die babylonische Verführerin auf dem siebenköpfigen Unthier herbei, und berauscht die ihr zufallen aus dem Becher sündlicher Lust. Da schütten die Engel Gottes die Schaalen des Zorns über die Erde aus; aber die Auserwählten, die zum Lamme halten, feiern ein Siegesmahl. — Der achte Teppich bringt den Schluss mit dem Sieg von „Treu und Wahrhaftigkeit“; mit dem Engel, der vom Himmel niederfährt, in der Rechten eine Kette, in der Linken den Schlüssel zum Abgrund, den Satan bindet und in die Hölle wirft. Aber ein anderer Engel hat sich dem Johannes

genähert und zeigt ihm wonneerfüllt das Ziel der Gerechten, die Belohnung der Frommen — das Neue Jerusalem.

Wir können von den Werken der altniederländischen Schule der Malerei nicht scheiden, ohne noch einmal uns zum Bewusstsein zu bringen, dass sie vollständiger als irgend eine andere, selbst die verschiedenen italienischen nicht ausgenommen, die höchsten Aufgaben der christlichen Kunst, und zwar in folgerichtiger Steigerung und durch ihre grössten Meister gelöst hat. Sie beginnt mit der sinnbildlichen Bezeichnung des Christenthums als reinster Lebensquelle; erinnert an Kampf und Sieg der Kirche in weitumfassender Darstellung, und schildert das Gericht, welches Gute und Böse scheidet und Seligkeit und Verdammniss austheilt, je nach Verdienst oder Schuld, im ewigen Leben. Aber sie gedenkt auch des irdischen Lebens und vereinigt in einer langen Bilderfolge die Kundgebungen von weltlichem und geistlichem Thun und Lassen; sie folgt endlich auch der christlichen Ueberlieferung in ihre kühnsten Anschauungen und findet für die erhabensten, erschütternden wie beseligenden Offenbarungen den entsprechenden Ausdruck in der Sprache der bildenden Kunst.

Haben wir die altniederländische Malerschule bis zum Gipfelpunkt ihrer Entwickelung begleitet, so wird es Zeit sein, sich im übrigen Deutschland umzusehen, und auf die Erscheinungen zu achten auf verwandtem Gebiet und auf den von Flandern ausgehenden überall wirksamen Einfluss. Wenden wir uns zunächst nach der Stelle, die bis dahin des höchsten Ruhmes würdig geachtet worden: der Malerschule von Cöln. So viele Schüler und Gehilfen auch der Meister Wilhelm gehabt haben mag, es hat sich von allen doch nur einer im Gedächtniss der Welt erhalten, und zwar zunächst fast zufällig durch A. Dürer, der ins Tagebuch seiner niederländischen Reise 1520 in Cöln die Bemerkung eingetragen, dass er „2 weiss pfg. gegeben von der Taffel aufzusperren, die Maister Steffen zu Köln gemacht hat", was denn mit Recht auf das Dombild bezogen wird, als dessen Urheber jener Stephan Lothener aus Constanz angenommen wird, der (nach Serlos Forschungen im Stadtarchiv von Cöln) 1442—1448 in dem „Schreinsregister" als zweimal von seiner Zunft in den Rath gewählt, genannt und 1451 gestorben ist.

Meister Stephan steht auf der Grenzscheide der alten und der neuen Kunst. Seiner Gemüthstimmung nach fasst er seine Aufgaben im Geiste des Meisters Wilhelm mit tiefinniger kindlicher Frömmigkeit auf; seine Motive sind schwach und reichen nicht hin zu dramatischer Darstellung; fehlerfrei ist er weder in Formen noch in Proportionen; sein Styl ist ideal, erfährt aber eine Modification unter dem Einfluss der flandrischen Schule, von welcher er wenigstens die scharfen Brüche und Ecken des Faltenwurfs angenommen. Es tritt bei ihm die Uebereinstimmung seiner Gestalten mit dem wirklichen Leben noch weit zurück hinter den Ausdruck der Seele und statt individueller Charakterzüge begnügt er sich mit den allgemeinen von Eigenschaften und Stimmungen. So zeichnet er Frömmigkeit und Heiligkeit, Anmuth und Milde, Demuth und Würde mit grosser Bestimmtheit, ohne dass man dabei versucht wird, an eine Nachbildung nach dem Leben zu glauben. Seiner weichen Gemüthstimmung entspricht eine

süsse, verblasene Malweise, welcher der Ausdruck männlicher Kraft, stürmischer Leidenschaft, und vornehmlich die Darstellung des Bösen und der Hölle fern liegen. Und so gleicht er in allen Zügen seines künstlerischen Charakters seinem unsterblichen Zeit- und Kunstgenossen jenseit der Alpen, dem Fra Beato Angelico da Fiesole und übertrifft ihn nur in technischer Geschicklichkeit, in der vollkommeneren Behandlung der Farben und der bessern Abrundung der Gestalten.

Die Zeitfolge seiner Arbeiten zu bestimmen unterliegt Schwierigkeiten, die sich durch zweifelhafte Jahreszahlen auf einzelnen Bildern steigern und mit der Serloschen Annahme sich schwer in Uebereinstimmung bringen lassen. Wir werden uns desshalb mit der Unterscheidung derjenigen Gemälde begnügen, die den flandrischen Einfluss zeigen und jener die noch der altcölnischen Schule näher stehen. Zu diesen letztern rechne ich „die Darbringung im Tempel“ in der Galerie zu Darmstadt. Vor einem nach christlicher Weise angeordneten Altar mit Moses und drei Engeln aus vergoldetem Schnitzwerk, steht der Hohepriester und setzt das dargebrachte Kind auf den Mantel, den er über den Altar gebreitet. Im Goldgrund erscheint Gott Vater, von dunkelblauflügeligen Engeln umschwärmt, von denen einige den Altarteppich halten. Maria bringt knieend Tauben dar; Joseph überzählt das aus dem Säckel gezogene Opfergeld; hinter ihm stehen Frauen und Mädchen mit Lichtern, gegenüber Männer und vor diesen Kinder mit Kerzen, die kleinsten voran, ein Bild holdseligster Unschuld und naiven Selbstbewusstseins bei der übertragenen Würde. — Einer der Männer hat einen Zettel in der Hand mit dem Spruch: „Jesu Maria geit uns loen mit dem rechtfertigen Simeon, dass Heltum ich hy zeigen schoen.“ Dahinter steht eine Jahrzahl, die man als 1407 oder 1447 lesen kann; welche letztere Lesart freilich nicht zu dem von Serlo angegebenen nahen Todesjahr stimmt, zu welcher Zeit er bereits unter dem flandrischen Einfluss gearbeitet.

Offenbar aus derselben Zeit, ganz durchdrungen von dem Zauber der jugendfrischen, unschuldvollen Kunstbegeisterung sind von seiner Hand die Miniaturen eines in der öffentlichen Bibliothek zu Darmstadt befindlichen Gebetbuches, biblische und legendarische Darstellungen.*)

Das reizendste von Stephans Gemälden ist ein kleines Madonnenbild, jetzt im städtischen Museum von Cöln.**) Auf blumenreichem Wiesengrunde unter einer offnen Rosenlaube sitzt die heil. Jungfrau, geschmückt mit einer Krone von Perlen und Edelsteinen und einer Schliesse an der Brust mit dem Einhorn, dem Sinnbild der Jungfräulichkeit. Lang wallt das goldne Haar über die Schultern herab und über den weiten, dunkelblauen Mantel, der sie ganz einhüllt. Auf ihrem Schoosse sitzt, ganz unbekleidet, mit beiden Händen von ihr gehalten, das Kind mit einem Apfel in seiner Linken. Hinter der Jungfrau bildet eine aus Holz und Rasen zusammengefügte Bank eine Art Gehege, darüber sich von Stangen gehalten, aufrankende Rosen zur Laube vereinigen. Um die Rasenbank und auf die Wiese bis in den Vorgrund hat sich eine Schaar lieblicher Engelkinder gelagert, voll Lust und voll Eifer, dem heiligen Kinde Freuden zu bereiten, sei es mit Früchten und Blumen, sei es mit Saitenspiel und Gesang und mit andächtiger Verehrung. Andere ihrer Genossen halten sich in der Höhe, wo sie den Vorhang des Himmels zurückschlagen, aus welchem der ewige Vater segenspendend den h. Geist niederschweben lässt.

*) Die Jahrzahl am Schlusse des Buches MCCCCLIII ist von andrer und spätrer Schrift, als die des ganzen Buches und selbst in der Tinte verschieden.

**) S. die Bildtafel.

Anmuthiger kann die Phantasie eines Künstlers nicht sein, als in diesem Bilde, und doch ist die Form, in der sie sich ausspricht, ernst und feierlich. Wie würdevoll ist die Erscheinung der heil. Jungfrau! Wie streng ist das Gesetz der Symmetrie eingehalten! und alles diess hindert nicht, dass sich Freude, Liebe und Entzücken in den mannichfachsten Bewegungen, Lust der Musik und fromme Hingebung, ein wahres Zauberspiel himmlischer Reize vor uns aufthut; zart und duftig gemalt, dass man es ganz übersieht, wie kindisch unvollkommen auch die Zeichnung der Körperformen ist, aus welchen so hell und klar die Seele zu uns spricht.

Diesem Bilde nahe stehend ist das Gemälde im Germanischen Museum zu Nürnberg: Christus am Kreuz zwischen Maria Magdalena, Katharina einer-, Johannes Ev. Dorothea und Christophorus andrerseits.

Den höchsten Triumph künstlerischer Leistung feiert Meister Stephan und mit ihm die ganze cölnische Malerschule in dem berühmten Dombilde, das aus der Rathscapelle, für welche es wahrscheinlich ursprünglich gemalt ist, vor der Zerstörung derselben durch die Franzosen 1794 gerettet und danach in der S. Agnescapelle des Doms aufgestellt worden, wo es gegenwärtig noch steht.

Das „Dombild" ist ein Altarschrein mit 2 Flügelthüren, auf deren Aussenseite die Verkündigung gemalt ist: Maria mit einem weissen Mantel angethan, kniet vor ihrem Betpult mit niedergeschlagenem Blick und demuthvoll abwehrender Handbewegung; halb knieend, auch in Weiss gekleidet, einen goldnen Stab zwischen den Fingerspitzen, trägt der Engel seine Botschaft vor. Ein blühender Lilienstock steht auf der Bank in ihrem Zimmer und eine Taube fliegt auf sie nieder.

Sind beide Flügel aufgethan, so haben wir die Anbetung der Könige auf dem Mittelbilde, mit den Schutzpatronen der Stadt auf den Seitenbildern vor uns.*) Maria gleich einer Königin geschmückt, thront, umflattert von colibriartigen Engeln, in der Mitte des Mittelbildes und blickt, indem sie das ganz nackt auf ihrem Schoosse sitzende Kind umfasst, auf die dargebrachten Geschenke nieder. Das Kind, ein rundes, festes und verständiges Knäblein, wendet sich mit anmuthiger Bewegung und Geberde zu dem an seiner Seite knieenden König und ertheilt ihm mit milder Würde den kirchlichen Segen; und dieser nimmt ihn mit demüthiger Hingebung und gläubiger Andacht auf. Es scheint nicht zufällig, dass sein Geschenk unbeachtet neben ihm am Boden steht; er bringt sich selbst, seine Seele dar und hat die Beigabe vergessen, während seine beiden königlichen Genossen auf ihre Geschenke wenigstens ebensoviel Werth legen als auf die Gesinnung, mit der sie sie darbringen. Zu beiden Seiten dieser Hauptgruppe steht das Gefolge, Diener mit der Kopfbedeckung der Könige, mit Waffen und Fahnen, deren Zeichen auf die Religion des Sternendienstes hinweisen.

Auf dem Flügelbilde links steht die brittische Königstochter, S. Ursula, mit ihrer frommen Jungfrauenschaar, die gleich ihr den Martyrertod bei Cöln erlitten; sanft und verschämt schlägt sie die Augen nieder, da sie fühlt dass die Blicke des h. Aetherius, ihres Bräutigams, auf ihr ruhen. Aus den Gesichtern der übrigen Jungfrauen spricht Heiterkeit, Unschuld und ein ungewöhnlicher Liebreiz; Papst und Bischof in ihrer Mitte halten sie nicht ab, lustig, neugierig, selbst herausfordernd um sich zu sehen. Ihnen gegenüber auf dem andern Flügel ist der christliche

*) S. die 3 Bildtafeln.

Held Gereon, mit der Kreuzesfahne in der Hand, in vollem Waffenschmuck, umgeben von einer gleichfalls bewaffneten Schaar von Kriegern, die mit ihm als Streiter Christi gefallen sind.

Noch ist, wie wir sehen, die Auffassung ganz kirchlich-symbolisch; und doch tritt die Annäherung an die Wirklichkeit zu Tage, eine unmittelbare Ansprache an lebendige Vorstellungen und Empfindungen, die Aufnahme von sehr individuellen Zügen, ebenso in der Wahl der Waffen und Trachten aus der Zeit des Künstlers. In der Zeichnung ist er nicht viel über seine frühern Leistungen hinausgekommen, wie denn namentlich die Gestalten ungebührlich kurz sind; dagegen versteht er sich dabei besser als früher auf Abrundung, sowie auf eine viel innigere Verschmelzung der Farbentöne, wobei freilich die Formen leicht an Bestimmtheit verlieren und eine etwas weiche und süsse Verblasenheit Platz greift.

Dass Meister Stephan dieser Gefahr nicht entgangen ist, sehen wir an dem Altarwerk, das — ehedem in der S. Laurentiuskirche zu Cöln — jetzt an drei verschiedene Orte, Cöln, Frankfurt und München, verstreut ist. Das Mittelbild, im Museum von Cöln, stellt das Jüngste Gericht dar, an welchem die schwachen Seiten des Künstlers, die Unfähigkeit das Böse und die Höllenqualen zu zeigen', grell hervortreten. Besseres leisten auch die Tafeln im Museum des Städelschen Instituts zu Frankfurt am Main nicht mit dem Martyrium der 12 Apostel; dagegen sind die Heiligen (von den Rückseiten dieser Bilder) in der Pinakothek zu München, Antonius der Einsiedler, Papst Cornelius, Magdalena, Katharina, Hubertus und Quirinus wieder ganz mit der ihm eignen Sorgfalt und Feinheit des Gefühls ausgeführt.

Stephan hat viele Schüler und Nachahmer gezogen, von denen man in Cöln, am Rhein überhaupt und in Westphalen noch viele Arbeiten antrifft. Dahin gehören auch die Bilder aus der Geschichte Christi in der Münchner Pinakothek (Cab. I. 3. 6. 7. 8. 15.); ebenso die Anbetung des Kreuzes von Constantin und Helena, und die Anbetung der Könige im Berliner Museum (III, 161. 162.). Rasch aber nahm auch in Cöln die Kunst eine neue Wendung.

Ein vollkommen genügendes Bild dieser Wandlung erhält man beim Eintritt in das städtische Museum von Cöln. Würde man jedoch Werke zu finden hoffen, welche an die Leistungen der van Eyk, Rogers, Memlings, — ja selbst von Bouts reichten, so hätte man sich einer schweren Täuschung ausgesetzt. Für die harmonische Auflösung des Widerstreites der kirchlich idealen Ueberlieferung und dem von Flandern aus angeregten Verlangen nach Naturwahrheit fehlten in Cöln die entsprechenden Kunstkräfte, da der einzige, der wenngleich mit überwiegendem Idealismus, den Weg der Vermittelung angebahnt, Meister Stephan, ohne weiterbildende Nachfolge in seiner Weise geblieben. Diess hindert indess nicht, die vorhandenen Talente, ihre sehr fruchtbare Thätigkeit, wie in einzelnen Fällen ihre Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit anzuerkennen.

Der merkwürdigste, am meisten beschäftigte, und nach den vielen Nachahmungen zu urtheilen einflussreichste Künstler, dessen wir hier zu gedenken haben, ist, da man keinen Namen für ihn hat, seit der früher ihm beigelegte „Israel von Meckenen" sich unhaltbar erwiesen, nach seinem bedeutendsten Werke, als Meister der Lyversberg'schen Passion, auch wohl als Meister von Werden bezeichnet', weil sich daselbst ein grösseres Werk von ihm gefunden und weil das ihm eigne sehr helle Colorit eher auf westfälischen als auf cölnischen Ursprung hinweist. Ungeachtet seiner in Formen und Verhältnissen mangelhaften, in Gesichtszügen einförmigen Zeichnung, erinnert doch seine Empfindungsweise und die Art der Gruppierung an Memling, ohne ihn demselben nahe zu bringen.

Zu seinen frühesten Arbeiten scheint eine Bilderfolge aus dem Leben der Maria zu gehören, welche einem Altar am Rhein (oder in Westfalen) entnommen worden, und von welcher sechs Tafeln in die Pinakothek von München gekommen: (Cab. II. 19, 20, 23, 28, 31, 32.) Nach dem Vorbilde Memlings hat der Meister mehrere Vorgänge in einen Rahmen gefasst: (no. 32) Joachim auf dem Felde bei den Hirten; im Mittelgrunde die Erscheinung des Engels, der ihn zur Heimkehr bestimmt, im Vorgrund die Wiedervereinigung mit Anna. (Die Tafel mit der Geburt Mariä ist in die Morizcapelle nach Nürnberg gekommen. 23: Marias erster Tempelgang im Beisein ihrer Eltern und vieler Anverwandten; 20: Vermählung mit Joseph, naiver Weise vor einem gothischen Altar, 19: die Verkündigung, bei welcher Gelegenheit die heil. Jungfrau in einem Prachtzimmer mit getäfeltem Boden und goldnen Vorhängen die himmlische Botschaft empfängt; kleine, blaue Engel flattern in der Höhe, wo Gott Vater mit einem reichen Kindersegen erscheint und das Christkind mit einem Kreuz in der Hand auf goldnen Strahlen nach dem Schooss der Jungfrau niedersendet; 28: Besuch bei Elisabeth und 31: Himmelfahrt Mariä. Das Hauptwerk dieses Meisters ist jene Folge von acht Darstellungen aus der Passion Christi, die ihm — einst im Besitz des Stadtraths Lyversberg in Cöln — seine Benennung nach diesem Kunstfreund gegeben und die gegenwärtig dem Cölner Museum einverleibt ist. Diese Tafeln enthalten das letzte Abendmahl, die Gefangennehmung, die Dornenkrönung, das Verhör vor Pilatus, die Geisselung und Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Auferstehung, und waren ursprünglich — wie es scheint — die innern Seiten zweier Flügel, die ein Holzschnitzwerk (die Himmelfahrt, oder Christus als König des Himmels) bedeckten. Man erkennt leicht in diesen Gemälden einen verständigen Meister, der die Gesetze der Symmetrie sowohl zu achten, als zu mässigen verstanden und der seine Darstellungen möglichst naturwahr zu machen, sie aber auch zugleich durch den Goldgrund hinter den Figuren der blossen Wirklichkeit zu entheben bestrebt war. Selbst wenn er in dem Mittelbild eines andern Altarwerks in derselben Sammlung die Klage um den todten Christus darstellt und Personen dabei auftreten lässt, die nicht dabei gewesen sein konnten, hebt er den Vorgang in das Gebiet des Gedankens oder der ideellen Vorstellung. Dagegen fehlt ihm fast durchgängig die Fähigkeit des wahren und wirklichen Ausdrucks der Empfindung in Mienen und Bewegungen; wie denn namentlich die bei allen Personen gleichmässig angewandte fromme Kopfneigung wenig Glauben einflösst. Der Stifter des letzt genannten Werkes, Gerard, ein Doctor der Theologie in Cöln, gestorben am 9. November 1480, ist unter dem Schutze des heil. Andreas knieend vor dem Leichnam abgebildet.

In der Münchner Pinakothek sind noch 3 Gemälde von der Hand dieses Meisters: Marias erster Tempelgang, ihre Klage unter dem Kreuz und ihre Himmelfahrt. Weder hier noch in den vorgenannten Bildern ist die lebenswahre Vereinigung der entgegengesetzten Elemente gewonnen. Die Darstellung ist durchweg ohne Phantasie, ohne Leidenschaft, ja fast ohne Empfindung. Und doch spricht ein naiver Humor aus dem Künstler, wenn er vor Maria, wie sie die Tempelstufen hinaufsteigt, Hunde sich balgen lässt; oder wenn der Engel der Verkündigung das Bildniss Christi, umgeben von den evangelischen Zeichen auf der Mantelschliesse hat; oder wenn auf dem Sarkophag der Madonna die 12 Apostel in Marmor ausgehauen sind. In den Formen ist wohl bildnissartige Natürlichkeit erstrebt; aber sie sind so scharf geschnitten, dass sie doch nicht den Eindruck des Lebens machen, zumal die Zeichnung ohne eindringendes Verständniss ist und bei der Magerkeit, namentlich der Hände, auch der Schönheit ermangelt.

Dazu herrscht Schweigsamkeit auf allen Gesichtern. In der Bekleidung hat der Künstler sich nach dem Zeitgeschmack gerichtet, doch die Hauptpersonen damit verschont; das Gefälte hat lange Linien und scharfe, aber nicht kleinknitterige Brüche; die Carnation ist sehr hell und durchsichtig mit bräunlichen Schatten; die Modellierung schwach, der Farbenauftrag sehr dünn und flüssig.

Wesentlich verschieden von diesem Meister, und doch wie er auf lebhafteste an Memling, als sein Vorbild sich anschliessend, ist der Künstler des von der Familie Hackenay gestifteten Altarwerkes, jetzt im Museum zu Cöln (no 166). Es ist ein Triptychon, dessen Flügel innen und aussen bemalt sind, das Werk eines bisher noch namenlosen, aber für die Entwickelungsgeschichte der Cölnischen Malerschule bedeutenden Künstlers*).

Das Mittelbild führt uns eine zahlreiche Gesellschaft von Frauen, Männern und Kindern vor, in ziemlich loser Verbindung unter einander, keinesfalls zu einer Handlung, oder für ein gemeinsames Interesse vereinigt, so dass fast ein jedes nur für sich da zu sein scheint. Der Raum, in welchem die Gesellschaft sich befindet, ist — wie man aus den Säulenbündeln mit den Heiligen-Statuen, sowie aus dem ausgespannten Teppich schliessen kann, — ein geweihter, wofür auch die Engelchöre in der Höhe sprechen. Zwischen den Säulen sieht man in die Strassen einer Stadt und in offene Gebäude, in deren einem die Darstellung im Tempel, im andern der Tod Mariens vor sich geht. Den Mittelsitz vor dem Teppich nehmen die heilige Jungfrau und ihre Mutter Anna mit dem nackten Jesuskindchen ein, das sich lebhaft nach der rechten Seite wendet, um der h. Katharina den Verlobungsring anzustecken. Grosse Gemüthsbewegung bringt die Handlung bei keiner der betheiligten Personen hervor: Maria nimmt keine Notiz davon, Anna sieht auf die Himmelsbraut, aber ohne alle Theilnahme, und Katharina hält sich in den Grenzen einer wohlanständigen Freude. Zu jeder dieser drei weiblichen Gestalten gehört eine männliche hinter ihnen: Verdrossen und gelangweilt legt sich Joseph auf die Rücklehne des Sessels hinter seiner jungfräulichen Gattin; hinter Anna steht ihr Eheherr Joachim und wendet vorwurfsvolle Blicke gegen den vornehmen Herrn hinter Katharina, der mit seiner unverkennbar entschiedenen Feindseligkeit sich als den im Heidenthum verharrenden Vater der dem Christenthum bis zum Tod durch das Schwert ergebenen Tochter kund gibt. Dieser gegenüber sitzt Barbara, sinnend in ein Buch vertieft, vor einem Manne, der vielleicht ihr Lehrer gewesen. Die beiden Gruppen im Vorgrund werden von den beiden Schwestern der heil. Jungfrau und ihren Kindern gebildet: links die Frau des Alphäus mit ihren 4 Kindern, deren jüngstes sie tränkt, und ihrem Gatten hinter sich, und rechts die Frau des Zebedäus mit den beiden „Donnerkindern“ und ihrem Manne, der mit reger Theilnahme auf die Verlobungsscene blickt.

Mit Ueberlegung ist die Anordnung des Ganzen wie der einzelnen Gruppen nach architektonischen Gesetzen gemacht; die Natürlichkeit der Formen ist namentlich bei den Frauengesichtern nicht ohne Schönheitsinn, wenn auch der Geist dahinter schlummern oder gar — wie bei der Frau des Zebedäus — fehlen mag, die in der That aussieht, als bedächte sie die Frage an Christus nach dem Sitz im Himmel für ihre Kinder.

So verschieden nun auch der Künstler dieses Werkes von dem vorigen ist, — in einem Punkte treffen Beide zusammen. Beiden fehlt der tiefe Ernst, das wahrhaftige Gefühl der religiösen Kunst ihrer Vorgänger Stephan und Wilhelm. Ist der fromme Ausdruck bei dem Meister

*) S. die Abbildung.

der Passion ein nur gemachter, so fehlt er bei den Frauen des Hackenayschen Altars gänzlich, bei dessen Urheber sich ausserdem Gefühl- und Geschmacklosigkeit soweit steigern, dass er die Marterwerkzeuge den künftigen Blutzeugen als Kinderspielwaaren in die Hände geben kann. Auf den Seitenflügeln sind Stifter und Stifterin mit ihren Schutzpatronen abgebildet; auf dem rechten Herr v. Hackenay in bürgerlicher Tracht, hinter ihm seine Familienheiligen Rochus und Dionysius; im Hintergrunde eine Hafenstadt, Gebirge und eine Hütte im verfallenen Gemäuer mit der Geburt Christi, als Vorbereitung zu der anstossenden Darstellung im Tempel im Hauptbild. Auf dem linken Flügel kniet in ihr Gebetbuch versenkt die Gattin Hackenays unter dem Schutz der Heiligen Gudula und Elisabeth. Im Hintergrunde Berge und eine Stadt, mit einem Hause, in welchem das auf den Tod Marias im Mittelbilde, folgende Begräbniss nebst ihrer Aufnahme in den Himmel abgebildet ist. Auch die Aussenseiten enthalten Heilige und Bildniss-Gestalten, jedoch nur grau in grau.

Auffallend ist der Unterschied, den der Maler bei Vertheilung der Heiligenscheine macht: Sämmtliche Männer gehen leer aus; ebenso die beiden Schwestern der Mutter Jesu, während wiederum ihre Kinder — bis auf das jüngste — den Strahlen-Nimbus haben.

Das Colorit ist sehr licht und trotz der prächtig verzierten Gewänder harmonisch, die Carnation rosig mit ins Grau fallenden durchscheinenden Schatten. Das Colorit aber vornehmlich ist es, was dem Meister dieses Altarwerks seine Stellung in der Geschichte der cölnischen Malerschule gibt, als dem Vorgänger des bedeutendsten Künstlers derselben vom Beginn des 16. Jahrhunderts.

Es waltet ein eignes Missgeschick über den niederrheinischen, namentlich den cölnischen Künstlern, dass sie, die eine so zahl- und ruhmreiche Schule gebildet, so viele und auch achtungswerthe Werke hervorgebracht, von denen eine grosse Anzahl noch wohl erhalten ist, doch mit ihrem Namen in das Dunkel der Vergessenheit gesunken sind; dass sich in dem weiten Umfang der durch eine Kunstthätigkeit ohne Gleichen ausgezeicheten Stadt Cöln nicht ein Mann gefunden, der es der Mühe werth gehalten, wenigstens von den am meisten geachteten und beschäftigten Künstlern, nur Namen und Herkunft mit Angabe ihrer Werke in irgend einer Stadt- oder Kirchenchronik niederzuschreiben. So sind sie fast nicht besser daran, als die mit nackten Ziffern bezeichneten Genossen des Bagno, wenn wir uns genöthigt sehen, sie nach irgend einem ihrer Werke zu taufen. Wissen wir doch selbst von dem Schöpfer des weltberühmten Dombildes mit Gewissheit nicht mehr und auch diess nur durch einen glücklichen Zufall, als dass er Stephan hiess! Ebenso sind wir gezwungen von einem Meister der „Lyversbergschen Passion", des Altars der „Familie Hackenay" (oder der „Sippen") des „Bartholomäus" etc. zu sprechen, und sind selbst in Betreff ihrer künstlerischen Herkunft auf Vermuthungen und Schlussfolgerungen verwiesen.

Was den letztgenannten betrifft, so überrascht das um so mehr, als derselbe einzig in seiner Art, ein höchst eigenthümlicher, fast seltsamer Meister ist, mehr durch sein Talent, als durch Schöpferkraft ausgezeichnet, zugleich unbeholfen steif und zierlich affektiert, in den Formen schon wie ein Vorbild für Lucas von Leyden. Er heisst der „Meister des Bartholomäus", nach seinem Hauptbilde in der Pinakothek zu München. Diess ist ein Triptychon mit $^2/_3$ lebensgrossen Figuren (Cab. III. 58, 39, 40.) ohne Handlung und gegenseitige Beziehung nebeneinander gestellt, in der Mitte Bartholomäus zwischen Agnes und Cäcilia, auf den Seitentafeln Judas Taddäus und Christina, Johannes Evang. und Margareth. Der Naturalismus der Form ist nicht durch Wärme, sondern vielmehr durch Unnatur der Empfindung und des Geschmacks unwirksam

gemacht. Diese Heiligen sind flache, lächelnde Personen mit gezierten Bewegungen, verschämten Blicken in absonderlicher Tracht und sehr gesuchter Anordnung der Gewänder; aber die Farben sind ernst und kräftig, die Zusammenstellung harmonisch und meisterhaft ist die Ausführung.

Proben von der ausserordentlichen Thätigkeit dieses absonderlichen Künstlers finden sich in Cöln im städtischen Museum wie in Privatbesitz, (Kreuzigung, Thomas-Altar, Madonna); im städtischen Museum zu Mainz (2 Heilige;) in Darmstadt (Madonna); im Louvre (Kreuzabnahme); in Lissabon (Triptychon). Wir können nun durchaus nicht übersehen, dass in allen diesen der christlichen Kunst gewidmeten Arbeiten auch nicht ein Hauch religiöser Empfindung zu spüren ist, und dass mithin bei der grossen Verbreitung, die dieselben erfahren haben, das kirchliche Bewusstsein im Allgemeinen in Abnahme gekommen und in rein äusserlichen Kundgebungen sich befriedigt sah. —

Auf dem Bilde der Kreuzigung sind zu Maria, Johannes und Magdalena noch Hieronymus mit dem Löwen und ein Heiliger mit dem Winkelmass gefügt; auf den Seitenflügeln innen Johannes d. T. mit Cäcilia und Agnes mit Alexis, aussen die Verkündiung mit Petrus und Paulus angebracht. Dieses Triptychon war ursprünglich in der cölnischen Karthause, eine Stiftung des Dr. juris Peter Ring, (oder Brinck) v. J. 1501. Derselbe hat auch den Thomas-Altar, jetzt im Besitz des Herrn C. Stein in Cöln, für die Karthause malen lassen, eine der wunderbarsten Zusammenstellungen: in der Mitte Christus mit der Kreuzfahne in der Linken, die Finger des vor ihm knieenden Thomas und zwar so tief als möglich in seine Seitenwunde legend; rechts und links von ihnen 2 musicierende 6- bis 8-jährige Engel, hinter ihnen auf Wolken die HH. Helena, Ambrosius, Hieronymus und Magdalena; darüber, von Cherubim und Seraphim umschwebt, Gott Vater mit aufgehobenen Händen und unter ihm eine Gruppe lobsingender Engel; auf den Flügeln innen: Maria mit dem Kind, und Johannes Ev., Hippolyt und Ambrosius, Afra und Magdalena; aussen Synephorosa und Felicitas, jede mit 7 Söhnen. — Das am meisten in Erstaunen setzende Werk dieses Meisters ist ein Triptychon im königlichen Palast zu Lissabon. Im Vorgrund einer weiten, glänzenden Landschaft mit wunderbaren, barocken Gebäuden, namentlich einem Brunnen in fabelhafter Gothik sitzt, reich gekleidet Maria, die eine Hälfte der Brust entblösst für das Kind in ihrem linken Arm, dem sie aber doch zugleich eine kleine Frucht als Lockspeise vorhält. Zu ihrer Rechten, halb hinter ihr in graziöser Stellung, sitzt ihr Gatte und scheint mit vielem und kritischem Interesse in einem Buche zu lesen; hinter dieser Gruppe rechts und links stehen je zwei Engel mit aufgerichteten Flügeln und führen mit Blas- und Saiteninstrumenten ein Concert auf, in welches noch ein fünfter im Vorgrund knieender Engel mit Clavierspiel einstimmt, während ein sechster ihm gegenüber einen Teller mit süssen Früchten zur Erquickung bereit hält. Hoch oben im Himmelsblau schweben zwei kleine, nackte, kaum geborne Engel mit einer schweren offenbar für Maria bestimmten Krone; über ihr die mystische Taube, die noch den ewigen Vater, im Lichtglanz fast verschwindend über sich hat. Die Seitenflügel, auf denen die Landschaft des Mittelbildes sich fortsetzt sind von den HH. Katharina und Barbara eingenommen, die möglichst reich aufgeputzt ihre Andacht verrichten.

Ich glaube, dass die deutsche Kunst keinen zweiten Maler aufführen kann von gleich greller Eigenthümlichkeit, bei welchem sich so scharfe Gegensätze aufs innigste verschmolzen zeigen: die staunenswürdigste technische Vollkommenheit des Malens mit einer grossen Mangelhaftigkeit der Zeichnung, namentlich der Proportionen des menschlichen Körpers; ein Naturalismus, der jedes Glied, jede Form, jede Falte streng nach der Natur studiert zu haben scheint und eine unbe-

greifliche Unnatur in jeder Haltung, in jeder Bewegung, bis in den Gebrauch der Hände und insonderheit der Finger, die sämmtlich von Krämpfen gekrümmt und aus einander gezogen erscheinen; eine alterthümlich feierliche, architektonisch-symmetrische Anordnung, aber ohne symbolische Auffassung, indem alle Beziehungen der einzelnen Gestalten zur Mitte und unter einander fehlen, oder fast ins Lächerliche fallen, wie z. B. wenn Cäcilie süsslächelnd zu dem wilden Johannes neben ihr sich neigt, als früge sie ihn, wie ihm ihr Spiel gefalle? Den mangelnden Schönheitsinn sucht dieser Künstler durch Zierlichkeit zu ersetzen, die fast immer in Geziertheit ausartet, aber wiederum durch einen bittern Ernst der Umrisszeichnung von der sonst unvermeidlichen Süsslichkeit fern gehalten wird. Die Menge der Faltenbrüche, die geschmacklose Herausputzung der Heiligen finden sich auch bei Andern; aber die ausdrucklosen Hände hat nur er zu verantworten. Er arbeitet auf Illusion hin, wenn er einzelne Gestalten mit ihren Schuhspitzen den gemalten Rahmen des Bildes überschreiten lässt; aber die halbnackten Kinderengel in der Luft machen schon mit ihrer Winzigkeit keinen Anspruch auf Wirklichkeit; das Lämmchen in der Hand des Johannes, wie das der h. Agnes beugen aufs entschiedenste dem Wahne vor, lebende Wesen zu sein; u. dgl. m. In diesem ungelösten Widerstreit kirchlicher Tradition und religiöser Gleichgültigkeit, naturalistischer Bestrebungen und unnatürlichen Ausdrucks konnte es der Künstler bei seiner unverkennbaren Begabung wohl zu bewundernswerther Virtuosität, aber weder zu innerer noch äusserer Wahrheit bringen.

Es war den bisher genannten Meistern nicht gelungen, den von den flandrischen Künstlern angenommenen Naturalismus mit den überlieferten geistigen Elementen der alten cölnischen Schule wirksam zu durchdringen, so dass sie es nur zu unerquicklichen Leistungen gebracht haben. Noch aber hatte die Kunst mit der Abschwächung dogmatischer Anschauungen ihre ethisch-religiöse Bedeutung nicht verloren, und fand ihren Vertreter in einem ungewöhnlich begabten Jünger, im „Meister vom Tode der Maria“. Er heisst nun so und wird so heissen, bis einmal sein Name gefunden werden wird, nach dem trefflichen Gemälde in der Pinakothek von München. Da für eine chronologische Angabe seiner vielen weithin verstreuten Bilder, die wir in Dresden wie in Cöln, in München, Nürnberg, Stuttgart, in Frankfurt und Wien wie in Paris, Genua und Neapel aufzusuchen haben, kein Anhaltspunkt bis jetzt gefunden ist, wenden wir uns zuerst zu demjenigen, nach welchem er genannt wird, obschon es schwerlich das erste der Zeit nach sein dürfte*).

Es ist der mittlere Theil eines Triptychons, das ursprünglich auf dem Familienaltar einer cölnischen Kirche gestanden. Maria in ein dunkelbraungrünes Gewand mit Pelzfutter gekleidet, Kopf und Hals von einem weissen Tuch umschlossen, liegt unter einer schweren rothen Decke in ihrem breiten Himmelbett, dessen rothseidene Vorhänge zurück- und aufgeschlagen sind. Ihre Augen sind geschlossen; sie scheint zu schlummern; sie schläft — den Todesschlaf. — Ihr Tod und ihre unmittelbar darauf folgende Aufnahme in den Himmel, vordem ausgedrückt sogar durch die am Sterbelager anwesende Person Christi, der ihre Seele in die Arme nimmt, ist in der mittelalterlichen Kunst das vorherrschende Sinnbild der Seelenunsterblichkeit. Unser dem Supranaturalismus entwachsener Künstler wählt für den Ausdruck des symbolischen Gedankens ein der Naturwahrheit näher stehendes der Wirklichkeit nicht widersprechendes Mittel:

*) S. die Bildtafel. Nur als historische Merkwürdigkeit die Notiz, dass das Bild als ein Werk von J. Schoorel in die Pinakothek von München aufgenommen und bezeichnet worden ist.

er übergiesst das Antlitz der Entschlafenen mit dem Schimmer der Verklärung, mit dem Lichtglanz heiliger Jungfräulichkeit. Jugend, Frieden und Seligkeit hat ihr der Tod gebracht, indem er ihr die Pforten des Paradieses aufgethan.

Rechts von ihr steht Johannes, der nach den Worten vom Kreuze ihr der nächste geblieben und hält mit innerlichster Theilnahme und Rührung den Segen sprechend, in der Linken die brennende Kerze, das rituale Sinnbild des fortdauernden Lebens, die ihre im Ersterben sich lösenden Finger nicht mehr fassen können. An der andern Seite kniet Petrus im hochpriesterlichen Ornat mit Kreuz und Weihwedel, der Vertreter der kirchlichen Observanz beim Sterbebett. Mit sichtbarer Ungeduld wendet er sich an zwei der Apostel, die mit Herbeischaffung des Weihwassers beauftragt, ihm zu lange gezögert zu haben scheinen, und muss sich erst von dem Nächststehenden darauf auf aufmerksam machen lassen, dass der Schmerz über den Verlust der heiligen Freundin sie entschuldigen sollte. Um so eifriger sind 2 Andere hinter Petrus bemüht, das Räucherwerk anzufachen, während die Uebrigen, der Gewohnheit oder ihrem Herzen folgend, still für sich oder in Gemeinschaft aus dem Psalter beten. Neben dem Bette steht — nach frommem mittelalterlichem Brauch — ein Hausaltar, aber mit Heiligen des Alten Bundes, Moses und Aaron; am Fussende des Bettes liegen auf einem Schemel Rosenkranz und Brevier der heil. Jungfrau neben einer brennenden Kerze. Im Zimmer links ist ein offenes Fenster, rechts eine offene Thüre, die den Ausblick in die Stadt gewähren.

Auf den dazu gehörenden Seitenflügeln sind die Stifter des Altars, auf dem rechten die Männer mit den HH. Dionysius und Georg, auf dem linken die Frauen unter dem Schutz der HH. Christina und Gudula abgebildet.

Wohlgeordnet und klar ist die Composition, die Darstellung gleich dem Spiegelbilde eines wirklichen Erlebnisses, gesteigert in dramatischer Wirkung durch eine feine Zeichnung der verschiedenen Charaktere, durch ein tieferes Eingehen in die Gedanken und Empfindungen der handelnden Personen, sowie durch den Reichthum sprechender innerlich und äusserlich wahrer Motive. Dem Petrus sitzt der kirchliche Eifer in jeder Fingerspitze, und sein Amt und seine geistliche Function sind ihm die Hauptsache bei der Begebenheit. Rührend ist der Zug, dass der mit Herbeischaffung des Weihwassers Beauftragte sich Thränen aus dem Augen wischt, woraus wir sogleich sehen, dass er zu kommen gesäumt, um seinen Schmerz erst auszuweinen vor der Thüre. Und so findet man leicht in jeder Gestalt eigene Gedanken und Empfindungen mit feiner psychologischer Wahrnehmung ausgedrückt. Zu alledem ist kein mühseliges Studium sichtbar; leicht, frei und sicher ist der Vortrag. Allerdings ist er auch weniger streng in der Zeichnung; Hände, Füsse, Knie u. dgl. haben nicht nur unedle Formen, sondern es fehlt ihnen auch das volle Verständniss. Ebenso ist der Falten-Wurf und -Bruch nicht durchaus in gutem Styl und rechter Form. Die Bildnissgestalten der Seitenflügel sind von hoher Vollendung, wie auch der landschaftliche Hintergrund es ist mit Wald und Felsen, lichten Höhen und glänzendem Wasserspiegel. In der Architektur tritt bereits der neue Geschmack des 16. Jahrhunderts auf. Die Färbung ist kräftig, gesättigt und glanzvoll, vor allem leuchtend klar, durchsichtig ins Rosige spielend die Carnation, aber auch hie und da ins gelbbräunliche und graue übergehend. Leicht und flüssig, selbst durchscheinend ist der Farbenauftrag, die Ausführung auf's höchste gesteigert, namentlich in Nebendingen von Metall u. dgl. Die Modellierung ist soweit durchgeführt, dass die Massen sich gehörig sondern und die Formen deutlich hervortreten; ja es hat der Künstler der Versuchung nicht widerstehen können, bei dem Apostel, der das Räucherwerk

im Rauchfass anbläst, die Wirkung eines von Kohlenglut ausgehenden Lichtes im Bilde zu zeigen.

Eine verkleinerte Wiederholung dieses zu den werthvollsten Schätzen der deutschen Kunst gehörigen Werkes, das um 1512 entstanden sein mag, besitzt das städtische Museum in Köln (no. 173). Aber die Seitenflügel haben andere Stifter und Patrone: links die HH. Georg und Nicasius mit Männern, deren Wappen der Familie Hackenay gehören; rechts den heil. Christian und die heil. Gudula mit Frauen aus den Familien Merle und Hardenrath. Der alte Rahmen hatte die Jahrzahl 1513.

So unverkennbar der Einfluss der van Eykschen Schule auf unsern Meister ist, ebenso entschieden bezeichnet er, unterstützt von reicher Begabung und einer klar ausgesprochenen Eigenthümlichkeit in Darstellung, Form und Farbe den Beginn einer neuen Zeit, deren Höhepunkt er freilich allein einnimmt. Bestimmte Nachweisungen über seine künstlerische Thätigkeit fehlen; allein der „Tod der Maria" bietet sich doch der Kritik als fast unfehlbare Wünschelruthe dar, um ihre Spuren zu finden. Was mich bestimmt, vorkommenden Falls auf ihn zu rathen, das ist die feine, dem Gemüthsleben entnommene Motivierung, eine von allem Idealismus entfernte, aber durchaus seelenhafte Charakteristik und leichte, selbst unschöne und uncorrecte Zeichnung der Körpertheile, die in der Spätzeit des Künstlers zur Verweichlichung führt, eine wunderbare Durchsichtigkeit der Farbe und das ganz eigenthümliche Hinüberspielen aus der Gefühlsweise der alten Schule in die Anschauungsart der neuen Zeit. In dieser Beziehung ist ihm die Vorliebe für Renaissance-Architektur eigen und eine besondere Ornamentik mit frei auf den Gesimsen stehenden Marmor- oder Gypsfiguren.

Danach halte ich die Anbetung der Hirten bei Herrn Zanoli in Cöln mit der Jahrzahl 1516 für ein Werk unsers Meisters. Das Licht geht vom Kind aus. Betend knien die Stifter (aus der Familie der Clapus) mit Kerzen an einem Schemel. — In der Sammlung des Herrn Kerb in Köln sah ich zwei Flügelbilder eines Triptychons, auf dem einen Christus mit der Samariterin am Brunnen, in schöner Felsenlandschaft, die Apostel im Hintergrunde; auf dem andern die Erweckung des Lazarus, wobei Petrus die Bande löst; eine Stadt mit gothischer und barocker Architectur im Hintergrunde. Der Ausdruck der Gestalten vor allen des Lazarus ist von unübertroffener Seelenwahrheit. Auf dem Brunnen stehen die Buchstaben T. N. R. — In derselben Sammlung sind noch zwei kleinere Tafeln von derselben Hand: 3 Apostel und das Opfer Abrahams*).

Im Belvedere zu Wien ist ein Triptychon (II, 8) im Katalog dem Corn. Engelbrechtsen zugeschrieben, im Mittelbilde Maria auf dem Thron mit dem Jesuskinde, dem ein herabschwebender Engel Kirschen auf einem Teller reicht, neben ihr Joseph mit einem Buche; auf dem rechten Flügel kniet der Stifter unter dem Schutze des heil. Georg auf einem Betschemel, auf dem linken die Stifterin neben der h. Katharina. Den Hintergrund aller drei Tafeln bildet eine reiche Landschaft. Künstliche Monogramme stehen auf den Betschemeln. Unverkennbar ein Werk unsers cölnischen Meisters. In die Sammlung der Morizcapelle zu Nürnberg ist ein einzelner Altarflügel gekommen mit dem Bildniss einer Stifterin und der h. Katharina, ohne Zweifel von derselben Hand, ausgezeichnet durch den lieblichen Ausdruck der Gesichter und

*) Es ist freilich lange her, dass ich diese Gemälde an den genannten Orten gesehen; Privatsammlungen haben nur selten einen festen Boden; doch könnten die cölnischen eine Ausnahme machen.

eine reizende Landschaft. — Fast alle Kennzeichen der Kunst dieses Meisters finden sich in einem Gemälde der Ausgiessung des heil. Geistes in der öffentlichen Sammlung zu Stuttgart: Maria sinkt von einem Sessel herab ins Knie, ganz mit dem Ausdruck einer Visionairin, mit enggeschlossenen und erhobenen Händen, zugleich innerlich bewegt und aussen starr. Derselbe Ausdruck wiederholt sich unter stufenweis verschiedenen Modificationen bei den Aposteln; nur aus Petrus spricht hohe Begeisterung und aus Johannes schmerzliche Hingebung. Die Architektur der Säulenhalle ist in entarteter Renaissance ausgeführt, im Faltenwurf der alte Styl festgehalten.

Zu den Werken des Meisters, die sich der Betrachtung zunächst darbieten, gehören 2 Gemälde im Dresdner Museum und ein dreitheiliges im Louvre zu Paris. Sie weisen indessen beiderseits nach Genua, wo derselbe längere Zeit sich aufgehalten; leider auch ohne seinen Namen zu hinterlassen, so dass auch hier wie überall seine Thätigkeit auf Rechnung geschichtlich bekannter Namen geschrieben wird. Wen das Verlangen in Genua nach der Kirche S. Donato geführt, um daselbst das angeblich von Albrecht Dürer gemalte Altarbild zu sehen, der konnte sich bald überzeugen, dass er vor einem der trefflichsten Werke des Meisters vom Tode der Maria steht. Die heil. Jungfrau sitzt auf dem Postament einer zerbrochenen bunten Marmorsäule. Daran schliesst sich das Trümmerstück von einer Vorhalle im Renaissancestyle, durch deren Thüre drei Männer, zum Theil in Waffen, eintreten; im Stall daneben Ochs und Esel; im Hintergrund eine schöne und reiche Landschaft. Das nackt im Schoosse der Mutter liegende Kind wendet sich freundlich um nach dem greisen König, der vor ihm knieend sein Händchen küsst. Mit gutmüthiger Neugierde steht Joseph hinter Marien mit einem schweren Rosenkranz; und rechts und links vom alten König haben die andern beiden mit ihren Weihgeschenken sich aufgestellt. Im Giebelfeld sieht man Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes; auf den Flügeln die Stifter aus dem Patrizier-Geschlecht der Raggi mit ihren Patronen SS. Stephan und Magdalena. — Ausgezeichnet ist das Bild durch eine klare, rosige Carnation, bei sehr individueller, realistischer Zeichnung, wahren und ausdruckvollen Motiven und sehr vollkommener Ausführung mit durchscheinendem Farbenauftrag. — Eine verkleinerte Wiederholung des Werkes von derselben Hand findet man im Palazzo Balbi zu Genua. .

Diese beiden Bilder weisen nun mit grösster Entschiedenheit auf ein Triptychon im Museo nazionale zu Neapel, das aus einer eingestürzten Kirche in Calabrien 1791 nach Neapel gekommen und für ein Werk des Lucas von Leyden gehalten wird. Auf dem Mittelbilde sitzt die Madonna neben dem Postament einer zerbrochenen Säule in einer halbzerstörten Halle von Renaissance-Architektur, auf deren Gesims Fragmente von Statuen sichtbar sind, neben denen Schlinggewächse das Gemäuer bedecken. Eine herrliche Landschaft im Hintergrund. Das nackte Kind in ihrem Schooss wendet sich lebhaft nach dem greisen König, der knieend sein Händchen küsst. Hinter ihm macht Joseph eine ehrerbietige Bewegung; durch die Thüre der Halle treten Bewaffnete ein; die beiden andern Könige stehen auf den Seitenflügeln, auf denen aussen die Verkündigung grau in grau gemalt ist. Die Verwandschaft mit dem genuesischen Bilde muss sogleich in die Augen fallen, wenn auch die Gestalten der Seitenflügel von einer weniger wahren Empfindung durchdrungen sind. Namentlich sind es die Züge und der Ausdruck der Madonna und des Kindes, die in beiden Werken sich vollkommen gleichen. — Sie führen uns auch zu zwei ausgezeichnet herrlichen Werken der Dresdner Galerie (1801. 1802.), die daselbst den Namen „Mabuse“ tragen. Auch sie behandeln den Gegenstand, wie die vorgenannten

Bilder. Von dem grössern berichtet der Katalog, dass es ursprünglich als ein Werk A. Dürers in der Kirche S. Luca d'Erba bei Genua aufgestellt, von dem Feldmarschall Grafen Schulenburg der sich in venetianischen Diensten befand, bei der Belagerung der Stadt vor Verbrennung gerettet und 1746 dem König August III. von Sachsen zum Geschenk gemacht worden sei. Es sind darauf neben den drei Königen noch S. Dominicus mit einem Hunde und S. Lucas mit dem Ochsen knieend dargestellt; im Mittel- und Hintergrunde aber Personen, unter denen der Stifter und vielleicht der Maler sich befinden; denn dieselbe Gestalt von Künstler-Aussehn wiederholt sich in dem kleinen Bilde, so dass derselbe wohl auf die Verewigung seiner Person mehr Gewicht gelegt zu haben scheint, als auf die Ueberlieferung seines Namens. Bei der Uebereinstimmung beider Bilder in Auffassung, Stimmung, Motiven, bei der gleichen Anordnung der für die Scene benutzten Architektur, muss es auffallen, dass die Madonna des kleinen Bildes sich wesentlich von der des grossen unterscheidet, dafür aber genau das Angesicht der sterbenden Maria in München hat, so dass für jene die Annahme einer fremden Hand (oder einer Uebermalung) sich aufdrängt.

Was nun das Bild im Louvre betrifft, so erfahren wir aus dem Katalog von Frederic Villot, dass es aus Genua stammt, wo es als ein Werk des Lucas von Leyden in der Kirche S. Maria della Pace gestanden. Es besteht aus drei über einander geordneten Darstellungen. Das Hauptbild ist eine „Klage um den Leichnam Christi.“ Johannes hält knieend den Todten, zwischen Maria und Magdalena, einem heil. Mönch und einer heil. Nonne; vor ihnen knien die Stifter neben einem Todtenkopf und Gebeinen; im Hintergrund eine blaugrüne Landschaft mit Jerusalem. In der Lunette darüber ist die Stigmatisierung des heil. Franz abgebildet, in der Predella das Abendmahl, das in den einzelnen Motiven eine genaue Kenntniss der Cena des Leonardo verräth. Der Mundschenk ist genau das Bildniss, das ich auf den beiden Dresdner Bildern für das des Künstlers halte.

Sieht man nun schon hier eine Veränderung, namentlich im Farbenauftrag, so tritt eine noch grössere Umwandlung hervor an einem Triptychon, das sich in der Sammlung des Städelschen Instituts zu Frankfurt befindet. Es stammt aus der Kirche zu St. Marien in litore in Cöln, in welche es der Senator Jobelin Schmitgen i. J. 1524 gestiftet hatte. Das Hauptbild ist gleichfalls die Klage um den Leichnam Christi, an welcher der Donator, sowie die Heiligen der Flügelbilder, Veronica mit dem Schweisstuch und Joseph von Arimathia mit der Dornenkrone theilnehmen. Grau in grau ist die Verkündigung auf die Aussenseite gemalt. Bei diesem Werke sind nicht nur die Bewegungen weniger lebendig, es hat auch die Farbe an leuchtender Durchsichtigkeit, die Behandlung an Leichtigkeit, die Charakterzeichnung an Bestimmtheit verloren, so dass wir die abnehmenden Kräfte nicht verkennen können.

Aus der Schule dieses Meisters sind viele Künstler hervorgegangen, ohne indess durch ihre Leistungen zu glänzen, mit Ausnahme des Bartholomäus de Bruyn, von dem später die Rede sein wird.

Das nächste Gebiet, auf welchem der Einfluss der altniederländischen Schule sichtbar wurde, war Westfalen. In enger Verbindung mit Cöln hatten hier die Künstler des 14. Jahrhunderts die ideale Richtung eingehalten und auch im 15. festgehalten, so dass die Neuerung auf einen kräftigen Widerstand stiess, der eine merkwürdige Erscheinung zur Folge hatte: eine bis zur feinsten Geistigkeit gesteigerte Idealität, begabt mit den sprechendsten Merkmalen körperhafter Wirklichkeit. Das ist (in Ermangelung eines Namens) der „Liesborner Meister“,

leider nur aus Bruchstücken eines einzigen Werkes bekannt, das ehedem im Kloster Liesborn bei Münster über dem i. J. 1465 eingeweihten Altar gestanden. Es war eine lange Tafel mit Christus am Kreuz von Engeln und Heiligen umgeben, nebst 8 Darstellungen aus seinem Leben. Den Zusammenhang mit der Eykschen Schule erkennt man an der Technik der gleichsam im Guss aufgetragenen Malerei und der Wahl und Stimmung der Farben, wie an allem Nebenwerk. Dagegen zeigt sich schon in Anordnung der Gewänder ein eigner einfacher Formensinn, vornehmlich aber in Körper- und Gesichtsbildung ein erfolgreiches Bestreben nach idealer Schönheit, sowie der Ausdruck der Gestalten mild und Ruhe und Frieden die vorherrschende Stimmung ist*). — Ganz ohne Einfluss ist dieser Meister nicht geblieben, aber den Nachahmern fehlte die Kraft der Ursprünglichkeit, und bald war der Naturalismus Herr im Lande, ohne indess bedeutende Leistungen aufweisen zu können.

Wenden wir uns nun nach Süddeutschland, um den Einfluss der van Eykschen Schule auf die dortige Kunstthätigkeit kennen zu lernen, so zeigt sich derselbe auch nicht gleichmässig in derselben Weise und wir werden auf Verschiedenheiten zwischen den Meistern von Augsburg, Ulm, Nördlingen und Colmar zu achten haben.

Einer der ersten hierher gehörigen, namentlich bekannten Maler ist Friedrich Herlen, der i. J. 1467 als „ein Meister, der mit niederländischer Kunst umgehen kann", nach Nördlingen berufen worden, und als „Stadtmaler" daselbst am 12. Okt. 1491 gestorben ist. In seinen Gemälden kommen ganze Figuren und Gruppen aus den Werken Rogers v. der Weyden vor, die zu dem Schluss berechtigen, dass er sein Schüler gewesen. Sein ältestes uns bekanntes, durch seine Namensunterschrift beglaubigtes Werk ist der Hauptaltarschrein in der St. Georgskirche zu Nördlingen mit Holzsculpturen und 4 grossen und 12 kleinen gemalten Tafeln von den Jahren 1462—1466. Erstere enthalten die Verkündigung, die Darbringung im Tempel, die Fusssalbung durch Magdalenen und das Gebet des h. Georg, auf welches die Bildsäule des Mars umstürzt. Auf den kleineren Tafeln sind ausser noch einigen Scenen aus dem Leben Jesu und des h. Georg, die Stifter mit ihren Schutzheiligen dargestellt. Trotz vieler Reminiscenzen aus den Werken Rogers (die Verkündigung ist beinahe eine Copie) und offenbarer technischer Geschicklichkeit wird man doch leicht die Kluft erkennen, die den Schüler vom Meister scheidet. — Ein zweiter Altarschrein von Fr. Herlen, v. J. 1488 in derselben Kirche hat auf dem Mittelbilde die h. Jungfrau auf dem Thron, von Engeln umgeben, von den Stiftern und deren Patronen verehrt, auf den Seitenflügeln die Geburt Christi, und dann seine Disputation mit den Schriftgelehrten im Tempel. — Eine frühere Arbeit ist der Altarschrein der Stadtkirche von Bopfigen (bei Nördlingen) vom J. 1472, dessen Gemälde die Geburt Christi und die Anbetung der Könige darstellen. Das beiweitem ausgezeichnetste Werk dieses Meisters ist der Hauptaltarschrein in der St. Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber, vom J. 1466, gleich den vorgenannten eine Verbindung von bemaltem Schnitzwerk und Malerei. Die innern Seiten der Flügel enthalten je vier Gemälde (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Beschneidung; Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel und Tod und Himmelfahrt Marias). Die Altarstaffel ist mit den Brustbildern Christi und der Apostel geschmückt; die Mitte des Schreins aber von der Passion in bemaltem und reichvergoldetem Schnitzwerk eingenommen.

*) Die Tafeln, ehedem im Besitz des Geh. Rath Krüger in Minden, sollen ins Ausland gekommen sein.

Ein zweiter Schüler Rogers*) schwäbischer Herkunft, von ungleich grösserer Bedeutung war Martin Schongauer, „Pictorum gloria," wie er sogar in den Steuerbüchern heisst. Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt. Um die Ehre, seine Vaterstadt zu sein, haben sich Augsburg, Ulm, Nürnberg und Colmar gestritten, während die Entscheidung ein Selbstbildniss Schongauers, in der Pinakothek von München längst hätte bringen können, auf dessen Rückseite ein Zettel mit folgender Inschrift geklebt ist: „Maister Martin Schongauer Maler genannt Hipsch Martin von wegen seiner Kunst, geboren zu Kolmar, aber von seinen Aeltern ein Augspurger Bürger des Geschlechts verstorben zu Kolmar anno 1499 d. 2. Hornungs dem Gott Gnade. — Ich sein Jünger Hans Burgkmair**) im Jar 1488." Eine Copie dieses Bildnisses von H. Burgkmair befindet sich in der Sammlung der Akademie von Siena.

Schongauer übte nicht nur die Malereien, sondern auch — als einer der ersten — die Kunst des Kupferstechens und zwar in grosser Vollendung aus, und mit solcher Vorliebe, dass man 119 Tafeln seiner Hand zählt, die er meistentheils mit seinem Monogramm bezeichnet hat. Hier tritt uns sogleich eine bedeutende Neuerung entgegen, die der Kunst ein unbegrenztes Gebiet aufschloss. Hatte sie sich bisher nur auf dem Gebiet religiöser Anschauungen bewegt, selbst bei Gegenständen der weltlichen Geschichte die höhere Bedeutung derselben immer im Auge behalten, dem wirklichen Leben nur eine untergeordnete, Nebenzwecken dienende Rolle angewiesen, so liess Schongauer dasselbe selbständig, um seiner selbst willen anmuthend auftreten: einen Bauer Eier zu Markte tragen und Weib und Kind auf einem Klepper sich nachziehen; einen Müller den mit einem Sack beladenen Esel vor sich hertreiben; die Balgerei zweier Goldschmieds-Lehrjungen aufführen etc. Noch bot die Religion seiner Kunst den meisten Stoff; aber die Lust am Natürlichen verleitete ihn zum Niedrigkomischen und führte dasselbe gelegentlich selbst in heilige Geschichten ein; und nicht nur die Kriegsknechte, bei der Geisselung, Kreuzigung etc. spielen bei ihm ihre Rolle in roher Natürlichkeit, sondern selbst seine Engel und Madonnen haben deutliche Merkmale irdischer Herkunft an sich; er liebt runde Gesichter, magere Finger. Das Kleinliche, was auf diesem Wege in den Styl kommt, die Unruhe in den Linien und Umrissen, tritt ganz besonders auffallend an den Gewändern hervor, bei denen häufig Flächen und Massen durch Ausbiegungen und Brüche ohne Noth zerknittert werden; auch spielt er gern mit fliegenden Gewandgipfeln. Doch fehlt es in der grossen Zahl der Schongauerschen Kupferstiche nicht an solchen, in denen das Vorbild des flandrischen Meisters festgehalten ist, wie z. B. an der Geburt Christi, oder bei Christus und Maria auf einem Doppelthrone, einer grossartigen Composition, schön in Formen und Ausdruck; vor allen an der gestaltreichen grossen Composition der Kreuztragung von ergreifender dramatischer Wirkung.

Wenn von Martin Schongauer (oder Schön) als Maler die Rede ist, denkt man sicher zuerst an die Madonna im Rosenhag in der St. Martinskirche zu Colmar. Auf einer Gartenbank im Grase sitzt Maria; Blumen spriessen zu ihren Füssen statt des Teppichs, hinter ihr bildet eine Rosenlaube die Wand, auf deren Blüthenzweigen singende Vögel sich vertraulich niedergelassen. Das Kind schlingt liebend seine Arme um den Hals der Muttter, die es an ihr Herz drückt, die Blicke aber ahnungsvoll von ihm ab und zur Erde senkt, als sähe sie in sein offenes Grab. Die individuellen Züge, die magern Finger und Beine des Kindes weisen freilich

*) Nach der Angabe eines Briefes von Lambert Lombardes an Vasari vom 27. April 1565.

**) Das u im Namen ist etwas verletzt und man hat ein a daraus gemacht und aus Burgmair ohne weitere Beglaubigung einen Maler „Largkmair" in die Kataloge und Kunstgeschichte eingeführt, dessen Existenz mehr als zweifelhaft ist.

auf keine ideale Welt, doch ist die Gestalt der Jungfrau mit Anmuth und Würde übergossen, das Ganze ist so edel und feierlich, und entrückt uns der Alltägligkeit, ohne dass uns die mit einer Krone über der h. Jungfrau schwebenden Engel daran zu erinnern brauchen, dass sie die Königin des Himmels ist. Grösse und Einfachheit des Styls sprechen für die Annahme dass dieses Gemälde bald nach Martins Rückkehr aus Flandern, gewissermassen noch unter dem Einfluss Rogers erstanden ist.

Von geringerm Werthe sind die Flügel des s. g. Isenheimer Altars in der öffentlichen Sammlung zu Colmar. Ein reizendes kleines Bild der h. Familie ist seit nicht langer Zeit (aus dem Schleissheimer Depôt) in die Pinakothek zu München gekommen. — In Fratta bei Perugia sah ich 1871 im Besitz des Sgr. Mauro Maravelli ein wohlerhaltenes treffliches Bildchen von Martin Schön (47 Cm. h. 35 br.) das in Siena gefunden worden: eine Krönung Mariä, die durch 2 kleine nackte Engel in wunderlich kindischer Bewegung ausgeführt wird, während 2 andere Engel — einer mit einem Leierkasten — das Kind im Schoosse der Mutter andächtig verehren. Die meisten der ihm zugeschriebenen Gemälde erregen Zweifel ihrer Aechtheit, oder sind so übermalt, dass sie ihren Werth verloren haben; viele auch sind nach Kupferstichen gefertigt, so dass er an letztern am sichersten zu würdigen ist.

Um Martin Schongauers Namen gruppieren sich eine Anzahl Werke, die theils seiner frühern, theils seiner spätern Weise nahe stehen. Zur erstern Art gehört ein sehr schönes Doppelbild im Belvedere zu Wien, das auf dem Saum eines Kinderkleides mit „Johannes Aquila" bezeichnet ist: zwei Scenen aus dem Leben der h. Familie, u. a. wie Jesus schreiben lernt. — An die Spätzeit Schongauers schliesst der Meister der beiden Altarflügel im Berliner Museum sich an, die aus der Reichs-Abtei Schussenried stammen, die Geburt der Maria, ihren ersten Tempelgang, die Heimführung und den Tod darstellen, ausgezeichnet durch natürliche, nicht gerade bildnissartige Physiognomien, kräftige Färbung und Leichtigkeit in dem Farbenauftrag; Eigenschaften, wie sie an dem David in der Münchner Pinakothek, der als Besieger Goliats von den Frauen Jerusalems empfangen wird, hervortreten; obschon dieser mehr das Ansehen eines Flurhüters, als eines Helden hat. — In diesen Kreis möchte ich auch 2 Tafeln setzen, die im Bayr. Nationalmuseum zu München aufbewahrt sind, von denen die eine die Taufe Christi durch Johannes B., die andere den vergeblichen Versuch, Johannes Ev. zu vergiften zum Gegenstand hat. — Ebenfalls dahin rechne ich das sehr merkwürdige Bild vom Tode Mariä in der Galerie Sciarra-Colonna in Rom,*) ein Werk von klar ausgesprochenem Naturalismus, in welchem der Vorgang ohne alle symbolische Beziehung und Bedeutung als ein wirkliches Ereigniss in der Wohnung der Mutter Jesu und im Beisein seiner Jünger vorgeführt ist. Maria ist eine betagte Frau, die ohne alle Verklärung stirbt; die Jünger sind gleichfalls nicht mehr jung, ächte Juden nach ihrer Physiognomie und nur nach den religiösen Gebräuchen am Sterbebett Katholiken, tief bewegt im Gemüth und theilnahmvoll. Fein und scharf ist die Zeichnung der Charaktere, der Ausdruck mannichfach, lebendig und wahr, der Styl der Gewandung rein, breit, und sie selbst frei von Zeittracht; die Ausführung im höchsten Grade meisterhaft; und der Urheber gänzlich unbekannt!

Der dritte namhafte Meister dieser Zeit in der schwäbischen Malerschule ist Bartholomäus Zeitblom. Er mag um 1447 geboren sein, lebte in den Jahren 1484—1517 in Ulm,

*) S. die Bildtafel.

wo er 1483 die Tochter des Malers Hans Schülein geheirathet hatte. Sein Todesjahr ist unbekannt. Die frühesten, ihm zugeschriebenen, mit der Jahreszahl 1463 und 1468 und mit seinem Monogramm wenigstens bezeichneten Arbeiten (ein Christus am Kreuz und ein Ecce homo) in der S. Georgenkirche zu Nördlingen sind so roh, dass ein Zusammenhang mit seinen spätern Werken nicht zu finden, kaum zu glauben ist, während der Einfluss von F. Herlen dabei nicht verkannt werden kann. Im J. 1473 malte er für die Kirche zu Kilchberg bei Tübingen 4 Altartafeln mit den HH. Florian, Margarethe, Georg und Johannes B., (jetzt in dem Museum zu Stuttgart;) bei noch mangelhafter Zeichnung doch schon in unverkennbarer Richtung auf charakteristische Wahrheit und einen eigenartigen Formensinn. — Ebendaselbst findet man die Altartafeln aus Hausen bei Ulm vom J. 1488 mit dem Gebet am Oelberg und den HH. Nicolaus und Franz. Vom J. 1496 ist der Altar der Kirche in Eschach bei Gemünd, Grafschaft Limpurg, auf 2 Altarflügeln aussen die beiden Johannes, innen die Verkündigung, überlebensgross; in der Staffel die 4 Kirchenväter, an der Rückseite 2 Engel mit dem Schweisstuch der H. Veronica; mit Ausnahme dieses letzteren, das sich im Museum zu Berlin befindet, jetzt auch in der Stuttgarter Sammlung. In diesem Werke entfaltet Zeitblom schon die Grösse und Stärke seines Talents. Ohne eigentliche Idealität haben seine Charaktere eine Hoheit und Einfachheit, dass die individuellen Züge fast darunter verschwinden, und namentlich ist der Christuskopf auf dem Schweisstuch von überwältigender Schönheit und Tiefe des Ausdrucks. Sehr beachtenswerth ist auch der lichte, fein nüancierte, in den Schatten ins Graue spielende Farbenton und die Neigung, mehr durch Licht, als durch Farbe zu modellieren.

Kleiner, aber gleich vortrefflich ist das Altarwerk auf dem Heerberge, aussen die Verkündigung, innen die Geburt und die Darstellung im Tempel; auf der Staffel Christus mit den Aposteln, auf der Rückseite das Schweisstuch der Veronica und das Selbstbildniss des Malers mit der Beischrift seines Namens und der Jahrzahl 1497.

Aus dem Carmeliterkloster in Augsburg sind 4 grosse Tafeln, die zu Zeitbloms vollendetsten Werken gehören, in die dortige Gallerie gekommen. Sie schildern das Leben und Leiden des h. Bischof Valentin, seine Heilung eines Epileptischen, seinen Widerstand gegen Verehrung eines Götzenbildes, seine Gefangenschaft und seinen Märtyrertod. — Nicht minder werthvoll ist die Altartafel in der Stadtkirche zu Thann im Elsass: Christus mit der Weltkugel segnend zwischen mehren Aposteln.

In der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern Sigmaringen im Schlosse zu Sigmaringen befinden sich 8 Tafeln mit der Geschichte der h. Jungfrau von der Rückkehr Joachims bis zu ihrem Tode. Vermisst man hier neben der vortrefflichen Ausführung ausdruckvolle Motive und Schönheit der Composition, so findet man in der Kirche des nahgelegenen Dorfes Bingen den Meister in seiner vollen Stärke wieder. Hier sind von einem grössern Altarwerk die Innenseiten zweier Seitenflügel übrig mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, Bilder die einen grossartigen Eindruck machen. Da liegt das eben geborne nackte Kind auf dem im Grase ausgebreiteten Mantelzipfel der Mutter,*) die andächtig zu ihm niederblickt. Hinter ihr kniet in ähnlicher Stimmung St. Joseph mit seinem Merkzeichen, dem niedergebrannten Lichte. Auch Ochs und Esel betheiligen sich an der frommen Betrachtung; über die Mauer aber schauen, mehr verwundert als erbaut, die Hirten herein, denen — wie wir im Hintergrunde sehen, — ein

*) S. die Bildtafel.

Engel die Geburt des Heilandes verkündet hat; oben aber schweben über der Scene 3 Engel und stimmen das Gloria in excelsis an. —

Gemälde Zeitbloms wird man noch an verschiedenen Orten antreffen; ich erinnere nur an die schönen Tafeln in der Moriz-Capelle zu Nürnberg, in der Gemälde-Galerie von Mannheim, in der Kirche von Grossgemain bei Berchtesgaden. Ausserdem reichte sein Einfluss als Meister sehr weit und viele Hände fanden Beschäftigung in seiner Werkstatt; Ulm ward durch ihn der Mittelpunkt einer bedeutenden Malerschule. Von hier ist namentlich eine grosse Anzahl jener „Gottesschreine" ausgegangen, die man noch jetzt in vielen Kloster-, Dorf- und auch Stadtkirchen Schwabens antrifft, eine Vereinigung von Architektur, Sculptur u. Malerei in einer Weise, die nicht wohl ganz unbedenklich gepriesen werden kann.

Obenan unter den Werken, die dahin gehören, steht das prachtvolle Hochaltarwerk im ehemaligen Benedictinerkloster zu Blaubeuern, dessen ich schon bei der Bildnerei gedacht. Bei geschlossenen Thüren des Schreins sieht man die Leidensgeschichte Christi, nebst Bildnissen von Heiligen; wird derselbe geöffnet, so hat man in 16 Bildern das Leben des Täufers Johannes vor sich; aber weder innere noch äussere Bilder überschreiten — wenige Stellen ausgenommen — den Werth von Werkstatt-Leistungen, denen indess eine glänzende Gesammtwirkung nicht abzusprechen ist. — Ebenfalls nicht von Zeitblom, aber auch nicht einmal in seiner Sinnesrichtung ausgeführt ist der Altarschrein vom Kloster Wengen mit der Lebensgeschichte Christi und mehren Heiligen, unter denen besonders die weiblichen durch Schönheit sich auszeichnen.

In etwas entfernter Beziehung zu Zeitblom als Künstler steht sein Schwager Martin Schaffner, dessen Thätigkeit kaum noch ins 15. Jahrhundert fällt, obwohl er an der Ueberlieferung der alten Schule festhält. Dass er von Haus aus zu einem gemüthlichen, dabei derben Naturalismus sich hinneigte, der ihn zu Uebertreibungen verleitete, beweisen seine Tafeln von 1515 mit Scenen aus dem Leben Jesu (in Schleissheim;) noch mehr die Altarflügel von 1521 im Ulmer Münster, mit den heiligen Familien. Sein Hauptwerk sind die 4 grossen auf beiden Seiten bemalten Orgelthüren vom Reichsstift Wettenhausen, jetzt in der Pinakothek zu München, auf der Innenseite mit der Verkündigung, Darstellung im Tempel, Ausgiessung des h. Geistes und dem Tode der Maria.*) Dieses letzte Bild, auf welchem die heilige Jungfrau dargestellt ist, wie sie ausserhalb ihres Bettes, knieend ihr Gebet verrichtend und sterbend zusammensinkt, umgeben von den theilnehmenden Jüngern ihres Sohnes, gehört nach Composition, Zeichnung und Ausdruck zu den schönsten Leistungen deutscher Kunst, edel in den Formen, die in dem Angesicht der Verscheidenden verklärt erscheinen und in den Aposteln an italienischen Einfluss glauben lassen, in der Darstellung voll religiösen Ernstes, Wahrhaftigkeit und Wärme der Empfindung.

Die Gemäldegalerie in Augsburg bewahrt 4 Tafeln von M. Schaffner, die aus dem Kloster von Steingaden bei Schongau stammen, das Monogramm des Künstlers und die Jahrzahl 1515 haben; Bilder aus der Passionsgeschichte: das Abendmahl, die Fusswaschung, das Verhör vor Pilatus, des Petrus Verleugnung und die Verspottung Christi.

Die altschwäbische Malerei gipfelt in der Schule von Augsburg. Wie diese bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts an die Weise der Meister Wilhelm und Stephan von Cöln sich angeschlossen, so folgte sie danach den von Flandern ausgehenden Neuerungen im

*) Die Bildtafel in der Einleitung.

Styl wie in der Technik. Zahlreiche Beispiele von mehr oder minder begabten Talenten findet man in Augsburg vornehmlich im Dom, der neuerdings seine alten Altarwerke wieder erhalten hat, und in der öffentlichen Gemäldesammlung, grossentheils freilich ohne sichere Bezeichnung ihrer Urheber. Nur 2 Künstlernamen treten wiederkehrend an beachtenswerthen Werken hervor: Hans Holbein und Hans Burgkmaier, von denen der erste an Gemälden von 1459 bis 1516 vorkommt und damit der Kunstgeschichte schwer zu lösende Räthsel aufgibt. Hans Holbein d. Aelt. ist — nach seinem Bildniss von 1504 (S. später) zu urtheilen — um 1460 geboren, wahrscheinlich in Augsburg, Sohn Michel Holbeins, eines Augsburger Bürgers und Hausbesitzers. Wer sein Lehrmeister gewesen, ist nicht bekannt. Viel beschäftigt scheint er es doch zu keinem Wohlstand gebracht zu haben, da er in den J. 1514, 15, 16 keine Steuern mehr bezahlt, und wegen Privat-Schulden von verschiedenen Seiten vor Gericht verklagt und von Rechtswegen ausgepfändet worden. 1515 ausgewandert nach Isenheim im Elsass ist er später nach Augsburg zurückgekehrt und 1524 daselbst gestorben. Ein überlebensgrosses Madonnenbild, im Besitz des Herrn Samm in Mergenthau bei Augsburg, bezeichnet „Hans Holbein C. A. (Civis Augustanus) 1459 ist in der idealen Weise des cölnischen Meisters Stephan gehalten. — Ueber 4 Altären an den Pfeilern vor dem Westchor im Dom sind 4 Tafeln aufgestellt, (ursprünglich im Kloster Weingarten in Württemberg) mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, bezeichnet mit „Hans Holbein 1493“, in Composition, Darstellung, Styl und Zeichnung unverkennbar an die flandrische Schule, namentlich an Roger von der Weyde sich anschliessend, aber so selbständig und bedeutend, dass sie nicht nur als die vorzüglichsten Leistungen der Augsburger, sondern der gesammten oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts anzusehen sind. Sie behandeln die beliebte Legende der h. Jungfrau; die Verschmähung der Opfergabe Joachims, die Geburt der Maria, ihren ersten Tempelgang, und ihre Krönung im Himmel, letztere freilich nur als Episode im Goldgrund der Tafel, deren Hauptbild die Darbringung im Tempel ist, durch welche die Zurückweisung Joachims aufgewogen wird. Mit Ausschluss der etwas dürftigen Gestalt Marias, wo sie die Tempelstufen emporsteigt, weisen alle Gestalten dieser Tafeln auf einen berufenen Künstlergenius als ihren Urheber hin, wir mögen auf die theilnehmende Milde sehen, mit welcher der Hohepriester das Opfer Joachims ablehnt,*) oder auf dessen Beschämung und stummen Schmerz, oder das heitere Bild der Geburt Marias betrachten, die reizende ganz jugendlich verklärte Wöchnerin Anna, die liebevoll verständig für ihre Erquickung sorgende Schaffnerin und Köchin und die Dienerin mit der lieblichen Neugeborenen im Schooss, für die sie mit nacktem Fuss die Temperatur des Bades prüft; oder die würdigen Eltern, die der Tochter mit den Blicken folgen auf ihrem ersten Tempelgang; ja es wird vielleicht das vierte Bild uns am festesten halten, mit seiner Madonna von mädchenhaft reiner, vollkommen idealer Schönheit, die dem Priester das heilige Kind darreicht, das mit sichtbarem Verständniss sich für den bevorstehenden religiösen Act bereit erklärt. — Auf dieser Tafel ist ein Mädchen abgebildet mit einem Gürtel in den Händen, auf welchem die Namen „Michel Erhard Bildhauer“, der das Holzschnitzwerk fürs Innere des Altarwerks gefertigt, und „Hans Holbein“ mit der Jahrzahl 1493 stehen. Sämmtliche 4 Bilder haben statt der Luft Goldgrund, in welchen in kleinen Figuren eine Nebenscene gemalt ist. Welche Fülle von Liebenswürdigkeit spricht aus ihnen

*) Israel von Meckenen hat diese 4 Tafeln in Kupfer gestochen, nicht etwa — wozu er nach seinen eigenen Compositionen zu urtheilen, nicht entfernt befähigt war — damit die Vorlage zu den Gemälden gegeben.

allen, welch Gemüth! wie klar erkennt der Künstler die innersten Regungen der Menschenbrust und wie rein, keusch und hoch ausgebildet ist sein Schönheitsinn!

Zunächst begegnen wir dem Namen Hans Holbeins wieder in Verbindung mit der Jahrzahl 1499 in den Kaufcontract eines Augsburger Hauses als „jetzt Bürger von Ulm, und auf einem Bilde der öffentlichen Sammlung von Augsburg, das neben seiner kunsthistorischen Bedeutung mit seiner Entstehungsgeschichte auch eine culturhistorische hat. Papst Innocenz VIII. hatte auf die Bitte des Dr. Barth. Ridler des Beichtvaters vom Katharinenkloster in Augsburg 1484 diesem Kloster einen ewigen Ablass verliehen, der nachmals von Papst Julius II. bestätigt worden, unter der Bedingung, dass die Priorin, und eine jegliche Nonne im Stift — im Geiste wenigstens, auch ohne selbst dortgewesen zu sein — nach den sieben Hauptkirchen von Rom, den Quellen der erbetenen Gnadenspende, wallfahrten und die vorgeschriebenen Gebete verrichten würden. Um dieser Bedingung zu genügen hatte man im neuerbauten Capitelsaal 6 Räume bestimmt für Abbildung jener Basiliken, um vor ihnen die vorgeschriebene Andacht abzuhalten. Für das erste Bild war „Maria maggiore" gewählt und Hans Holbein mit Ausführung desselben beauftragt, die Aufgabe 1499 gelöst. Das Gebäude in der Mitte des Bildes stellt die römische Basilika vor; über ihr sieht man die h. Jungfrau, wie ihr von drei Personen ganz gleichen Aussehens (der Dreieinigkeit) die Krone des ewigen Lebens aufgesetzt wird; links unten ist die Geburt Christi, rechts — der Stifterin Dorothea Rölinger zu Ehren, die daneben kniet — die Enthauptung der h. Dorothea, der das Christkind im Augenblick ihres Martyrthums ein Körbchen mit Rosen darbringt, worauf sie zu ihm spricht: „Ich bitt dich Herr brings theophilo dem schreiber." (denn dieser hatte versprochen, Christ zu werden, wenn ihr Blut sich in Rosen verwandeln würde. An der Sockelwand der Kirche steht: „MARIA MAJOR 1499 und an der ruhenden Glocke im Thurm die Unterschrift: „Al. i. Bidd Hans Holba . ." Schön von Angesicht und Haltung ohne individuelle Züge, ist die heilige Jungfrau und seelenvoll bescheiden im Ausdruck; die Personen der Dreieinigkeit haben den Typus der flandrischen Schule, die auch für den Gewandstyl massgebend gewesen. Ein anderer Styl spricht aus den Nebenbildern; er ist weder ideal, noch naturalistisch, und verfällt in Manier, in auffallende Züge, gedrehte Bartlocken, wunderliche, auch ungeschickte Bewegungen (wie bei dem Scharfrichter) die Zeichnung ist form- und kenntnisslos; die Gewandmassen decken fast mehr den Boden, als die Körper. Die Farbenwahl verräth ein coloristisches, wenn auch nicht sehr feines Gefühl. Eine Verbindung mit dem Schöpfer des vorgenannten Bildes ist nicht angezeigt; man müsste denn eine solche in der malerischen Technik sehen, die bei beiden so verschiedenen Werken in der gleichen vollkommenen Weise angewendet ist, so dass die Farbe mehr im Guss als durch den Pinsel aufgetragen erscheint. Die Tafel hat die Form einer Spitzlunette (d. i. eines Dreiecks mit Bogenschenkeln.)"

Das der Zeit nach nächste Bild in gleicher Form (no 87 des Katalogs) gestiftet 1500 von Walburg Fetterin für sich und ihre vor ihr gestorbenen beiden Schwestern, mit denen sie im Katharinenkloster an 60 Jahre gelebt, enthält ausser den Bildnissen derselben die Krönung Mariä und in 7 andern Abtheilungen die Passionsgeschichte, das Ganze so übereinstimmend mit den folgenden beglaubigten Gemälden, und mit der in Basel aufbewahrten Handzeichnung dazu, dass man es (auch ohne Namensunterschrift) für eine Arbeit Holbeins d. Aelt. anerkannt hat. Unbedeutend in der Darstellung, schwach in der Zeichnung der Formen, der Verhältnisse und stumpf im Styl, der aber an F. Herle erinnert, ist das Ganze auch ziemlich roh in der Ausführung.

Auffallend ist die Abweichung vom erstgenannten Bilde in der Darstellung der Dreieinigkeit, da hier Vater und Sohn als solche charakterisiert sind und der h. Geist als Taube auf der Krone sitzt, die frei über dem Haupte Marias schwebt.

1501 fertigte Hans Holbein ein grosses Altarwerk für die Dominicanerkirche in Frankfurt a. M. auf dessen Rückseite er seinen Namen geschrieben. Es sind die seit langer Zeit zerstreuten Theile desselben wieder aufgefunden und in gute Verwahrung gebracht: das Abendmahl, das ehemalige Mittelbild in die Leonhardskirche; 4 Flügelbilder aus der Passion (vom Einzug in Jerusalem bis zur Fusswaschung) in die städtische Sammlung im Saalhof, zugleich mit dem Stammbaum Christi und dem der Dominicaner. 7 zu diesem Werke gehörige Tafeln, mit Darstellungen aus der Passion, hat das Städelsche Institut erworben. Ein derber Naturalismus in handwerksmässiger Ausführung gibt dem Ganzen sein Gepräge. — In der fürstlichen Galerie zu Donaueschingen finden sich mit H. Holbeins Namen, 12 Darstellungen aus der Passion, grau in grau, wahrscheinlich von 1501.

Aus dem J. 1502 stammt das grosse Votivgemälde des Augsburger Patriziers Ulrich Walther, ursprünglich im Kreuzgang des Katharinenklosters, in breiter Spitzlunettenform und in 3 Abtheilungen. (no. 84—86 der Galerie.) Im Mittelbilde ist die Verklärung Christi, im Seitenbilde links die wunderbare Speisung der 4000, und rechts die Heilung des Besessenen dargestellt; unter beiden Seitenbildern knien die männlichen und die weiblichen Mitglieder der Waltherschen Familie. Was hier besonders angenehm auffällt, das ist die Vortrefflichkeit der meisten Bildnisse, namentlich dasjenige des würdigen Familienhauptes, aber auch einiger seiner Töchter und Enkelinnen. (In einem etwa 4—5jährigen Knaben mit einem grossen Fisch in der Hand neben Christus auf der „wunderbaren Speisung“ hat man den kleinen, nachmals sehr grossen Hans Holbein erkannt.) Dagegen fehlt es für Darstellung von Begebenheiten dem Künstler durchaus am dramatischen Talent. Nicht nur dass er die Bewegung und den Zusammenhang der Körpertheile nicht kennt — dem Petrus ist bei der Transfiguration der Hals gänzlich umgedreht — so findet er auch die ausdruckvollen Motive nicht und lässt z. B. Christum mit zusammensinkenden Knieen den Teufel aus dem Besessenen austreiben.

Mit dem Namen Hans Holbeins*) bezeichnet ist das grosse, aus 26 Tafeln bestehende Altarwerk für die Kirche von Kaisheim bei Donauwörth, von welchem jetzt 3 Theile im Cab. V. (no. 683—5) der Augsburger Galerie, 16 im Saal I, der Pinakothek in München, der Rest in Schleissheim und Nürnberg sich befinden. In grösster Ausführlichkeit werden die Ereignisse aus der Kindheitgeschichte wie aus der Passion Christi mit dem Anhang vom Tode der Maria vorgeführt. Der Eindruck ist der eines bemalten Holzschnitzwerks, der handfertigen Arbeit eines Handwerkers. Den Compositionen fehlt der Sinn für Anordnung, der Darstellung die Beihülfe sprechender Motive, Kenntniss der Bewegungen, Wahrheit des Ausdrucks, selbst die Möglichkeit wie denn z. B. Christus, indem ihn Judas küsst, dem Malchus das Ohr anheilt, das ihm Petrus erst abhauen will; oder wenn Christus wie ein armer Sünder mit gebogenen Knien vor Kaiphas steht. Von Feingefühl ist bei ihm nicht die Rede. Es nimmt sich nicht gut aus, wenn bei der „Heimsuchung“ beide hochschwangere Frauen sich gegenseitig den Bauch befühlen; es ist geradezu kindisch, wenn bei dem Gebet am Oelberg ein Kriegsknecht neben der offenen Pforte mit der grössten Mühe unter dem Zaune durchkriecht, während ein Anderer über ihn und den

*) Ich bemerke, dass der unverkürzte Name auf den Tafeln stets „Holbain“, geschrieben ist.

Zaun hinüber steigt. An Charakteristik ist nicht zu denken, das Antlitz selbst der Maria ist eine seelenlose Maske ohne Oberkopf. Im Ausdrucke der edlern Charaktere schwach und unbestimmt ist er bei den tiefer stehenden leicht übertrieben und verzerrt. Ganz ungenügend sind die Körperformen, und die Gewänder fangen in der Regel erst an Faltenbrüche zu bekommen, wenn sie in zufälligen Massen den Boden bedecken. Die Färbung ist durchaus gleichgültig; ein kaltes Blau mit weissen Lichtern springt gewissermassen aus fast allen Bildern heraus; gleich stimmungslos ist ein daneben herrschendes Roth. Im Ganzen fehlt diesem Werke Phantasie und künstlerisches Gefühl und für seine Hinneigung zum Naturalismus ein genaueres Stadium der Natur.

Das Hauptwerk dieses Meisters in Augsburg, (in der öffentlichen Galerie no. 2,10 25—7) ist eine Zusammenstellung von Scenen aus der Geschichte und Legende des Apostels Paulus, gehört zu der früher erwähnten Folge von Darstellungen der Hauptkirchen Roms, als eine Stiftung der Priorin von S. Kathrinen, Veronica Welser, und wurde wahrscheinlich im J. 1504 vollendet. Die ausgewählten Scenen sind nicht einzeln geschieden, sondern auf die ganze dreitheilige Tafel zerstreut und folgen der Erzählung von der Bekehrung bis zum Tode des Apostels, und selbst darüber hinaus.

Die Mitte ist vom Innern einer Kirche eingenommen, bei der wir uns die Basilica S. Paolo in Rom zu denken haben und in welcher der Apostel als Prediger auf der Kanzel steht; im Vorgrund rechts nimmt er von dem gleich ihm gefesselten, zum Tode geführten Petrus Abschied; links liegt sein enthaupteter Leichnam am Boden neben dem Scharfrichter, der sein Schwert in die Scheide stösst. In der Mitte zwischen diesen beiden Scenen schwebt der Kopf des Apostels über der mittelsten von 3 Erdöffnungen, die nach der Sage durch das dreimalige Aufspringen desselben als Quellen entstanden, denen zu Ehren nachmals die Kirche „Alle tre Fontane“ erbaut worden. Das Hauptbild auf der Nebenseite rechts hat die Bestattung, auf der andern links die Taufe Pauli zum Gegenstand; eine grosse Anzahl episodischer Scenen ist auf die 3 Räume ohne chronologischen Zusammenhang vertheilt.

Zunächst wenden wir uns zur Taufe, deren Zeugen unsere Theilnahme in Anspruch nehmen. Unter ihnen erblicken wir rechts den Meister des Gemäldes, Hans Holbein, mit seinen beiden Söhnen Ambrosius und Hans, und gegenüber die Mutter der letztern, kenntlich an der sprechenden Aehnlichkeit mit dem ältern Sohne. Hans, etwa 7 Jahr alt, blickt frisch und sicher in die Welt vor ihm, sein ältrer Bruder hält sich mit beiden Händen an ihn; der Vater aber legt vertrauensvoll die Rechte auf seinen Kopf und deutet mit der linken auf ihn, als wollte er sagen: „Das ist Einer! Der wird die Welt in Erstaunen setzen!“ Und er hat recht gesehen und vorausverkündet: sein Hans ist der früh entwickelte, grosse Künstler geworden, der mit seinem hochbegabten Zeit- und Kunstgenossen, Albrecht Dürer, die Siegespalme des Ruhmes getheilt.

Was das Gemälde im Ganzen betrifft, so nimmt es durch eine gesättigte Farbe und harmonische Gesammtwirkung, sowie durch eine sehr sorgfältige technische Ausführung so für sich ein, dass man die Mängel der Composition und Zeichnung übersieht. Es ist aber dem Beschauer jedenfalls zuviel zugemuthet, wenn er zusehen soll, wie Paulus auf der Flucht vor seinen jüdischen Verfolgern in Damascus in einem Korbe niedergelassen wird zu der Stelle, wo sein kopfloser Leichnam die letzten Ehren empfängt und zwar von Papst, Cardinälen, Bischöfen und niederer Geistlichkeit knieend umringt, die weder zur Geschichte von Damascus, noch zum Begräbniss des Paulus passen. Wenn Holbein den Petrus beim Abschied von Paulus sich winden und krümmen lässt vor Schmerz, so hat er vergessen, dass die Martyrer des neuen Glau-

bens wie Sieger freudig in den Tod gingen. — Eine Stelle aber ist im Bilde, die mit der Macht der Anmuth das Auge immer von Neuem anzieht, und wie ein Geheimniss die Phantasie beschäftigt: auf einem Lehnstuhl in der Mitte des Bildes, sitzt, den Rücken gegen uns gekehrt, andächtig der Predigt des Paulus folgend, ein weibliches Wesen, von deren körperlicher Beschaffenheit wir nur durch den unbedeckten Nacken etwas erfahren, der aber mit seiner jungfräulichen Reinheit der ganzen Gestalt die Weihe der Anmuth und Heiligkeit giebt, und das Verlangen weckt, das Antlitz zu sehen, die Phantasie unablässig reizt, es zu bilden. Wer ist sie? An der Stuhllehne steht der Name „Thecla". Ist es die Thecla der Legende, des Paulus begeisterte Schülerin, warum hat der Maler ihr Angesicht uns vorenthalten?

Von 1504—1508 war H. Holbein mit 4 Flügeln für ein Altarwerk der St. Moritzkirche in Augsburg beschäftigt. Diese Tafeln sind verschollen. Die gediegenste der mir bekannten und wegen beigefügter Namens-Inschrift diesem Meister zuerkannter Arbeiten besitzt die öffentliche Galerie in Prag, mehre grau in grau gemalte Altarflügel mit den HH. Ambrosius, Margareth, Thomas, Augustinus, Barbara, Apollonia und Rochus; ferner einer Legende, wie ein König auf Fürbitte einer Frau aus dem Fegefeuer erlöst wird, und mit dem Tode der Maria. In diesem Werke, in dessen architektonischen Beigaben die Gothik mit der Renaissance um den Vorrang kämpft, hat die Zeichnung einen strengern Styl und einfachere Linien, als in irgend einem andern von Holbein d. Aelt. und die Formen sind schön, wenn auch etwas in's Rundliche gehend. Der Vortrag ist ungemein einnehmend durch eine härtelose Festigkeit des Strichs und eine grosse Vollendung der technischen Ausführung. Auf dem Bilde der Erlösung aus dem Fegefeuer hat man eine schöne italienische Landschaft vor sich. Bei ihrem Sterben sinkt Maria am Fussende ihres Bettes sanft in die Knie, die Kerze nur noch ungewiss zwischen den betenden Fingern haltend. Johannes kniet weinend mit seiner Kerze ihr gegenüber; Petrus versieht sein kirchliches Amt. In dem ganzen Werke ist kein barocker, kein unschöner Zug. Eine Jahrzahl ist meines Wissens nicht angegeben.

Eine Tafel mit beglaubigender Inschrift des Namens im Rahmen und der Jahrzahl 1512 auf dem Bilde selbst gehört mit 3 andern zu einem Altarwerk, ursprünglich im Katharinen-Kloster, jetzt in der Augsburger Galerie. Der Tod der H. Katharina auf dem einen Bilde entspricht der Kreuzigung Petri auf dem zweiten, das dritte, ursprünglich Rückseite des zweiten, behandelt die Legende vom h. Ulrich, der einen gebratenen Entenschenkel, um einen Herrn Confrater gegen die Anklage auf Uebertretung des Fastengebots zu schützen, in einen Fisch verwandelt; auf dem vierten Bilde, der Rückseite des ersten steht das Christkind, zwischen Mutter und Grossmutter und wie es scheint, zur ersten Steh- unnd Gehprobe auf einer Bank mit freudig kindlichem Sieges-Ausdruck. Lebenvoll, individuell sind die Charaktere, einfach im Styl Körpertheile und Gewänder, zugleich Ergebnisse fleissiger und verständiger Naturstudien. Ein neuer, jugendlicher Geist spricht aus dem Bild, wie denn auch die Verzierungen des Rahmens im neu eingeführten Geschmack italienischer Renaissance mit grosser Sicherheit und Eleganz gezeichnet sind.

Mit HH. und 1515 bezeichnet ist eine Kreuztragung in der Galerie zu Carlsruhe, eine Arbeit im Styl und Ausführung ältern Arbeiten ähnlich, auch, wie sonst wohl, nicht ohne einige gute Bildnissköpfe, im Ganzen aber ein handwerkmässiges Erzeugniss.

Um dieselbe Zeit (1516) ist der Sebastiansaltar entstanden, ein Triptychon, dessen ursprünglicher Bestimmungsort noch nicht ermittelt, der aber nun eine Hauptzierde der Pinako-

thek von München (Saal I) ist. Ist der Schrein (dem man leider seine alte Einfassung genommen und durch neue unzureichende Rahmen ersetzt hat, geschlossen, so haben wir ein Bild der Verkündigung vor uns, wie die deutsche Kunst kaum ein zweites gleich schönes dieses Gegenstandes wird aufweisen können. Bei allem Realismus der Formen beseelt ein reiner Idealismus die Darstellung, im schwebenden Engel sowohl mit der hocherhobenen Rechten, als in der edlen Haltung der vor ihrem Gebetpult knieenden, und nach der räthselhaften Stimme von oben sich halb verlegen und doch ruhig umwendenden heiligen Jungfrau. Das Bild ist nicht, wie an dieser Stelle gewöhnlich, grau in grau gemalt, aber doch in einem sehr lichten Farbenton gehalten, vollkommen in Zeichnung und leicht frei und durchsichtig in technischer Behandlung. — Bei offenem Schrein zeigt sich uns ein Werk, das wenigstens zum Theil unsre Bewunderung steigert. In der Mitte des Mittelbildes steht S. Sebastian, entkleidet an einen Feigenbaum gebunden und ist von Kriegsknechten umgeben, die mit Bogen und Armbrüsten nach ihm schiessen, und neben denen rechts und links einige Männer als Zeugen des Blutgerichts stehen. Die Köpfe sind von mangelloser Naturwahrheit, edel und schön Bewegung und Haltung des Heiligen, wahr und massvoll ist der Ausdruck in Allen. Grösser noch erscheint der Künstler in den Seitenbildern, den beiden Heiligen Barbara und Elisabeth; Seelenruhe der Heiligkeit, Anspruchlosigkeit im Auftreten und in jeglicher Regung, Schönheit und Individualität der Gesichtszüge und Milde des Ausdrucks sprechen aus diesen Gestalten; mit Geschmack hat der Künstler die Zeittracht angewendet, im Faltenwurf dem neuen Styl gehuldigt. Durchgebildet ist die Zeichnung nach strengen Naturstudien, wenn auch ein noch tieferes Eindringen in die Sprache der stummen Glieder denkbar ist. Mit Feingefühl hat der Künstler die Aufgabe gelöst, die h. Elisabeth als Pflegerin der Aussätzigen darzustellen, indem er von ihnen nicht mehr in's Bild genommen, als zur Bezeichnung der Wohlthätigkeit der Heiligen, nöthig war.*) Alles architektonische Beiwerk, Blatt- und Figuren-Ornamente in Reliefbehandlung sind in jenem Formensinn der Renaissance gehalten, dem der jüngere Holbein bei allen seinen Werken gefolgt ist.

Wir haben hier eine Reihe von Malerwerken nach der Zeitfolge unter einem und demselben Namen aufgeführt, ohne indess das Recht kunsthistorischer Kritik ausschliessen zu wollen. Der Künstler ist ein Naturproduct und folgt, allerdings nicht ohne Mitwirkung seines selbständigen Wollens, einheitlichen Gesetzen der Entwickelung. Vieles kann er lernen und über Manches hat er freie Entscheidung; aber Geist und Phantasie, die Richtung des Formensinns, die Gabe der Darstellung durch lebenswahre und ausdruckvolle Motive, und selbst ein eigenstes Gefühl für technische Behandlung, können wohl entfaltet und ausgebildet werden, sind aber sowie der Mangel dieser Eigenschaften angeboren, nach dem alten, auch bei Künstlern geltenden Spruche: Poetae non fiunt sed nascuntur.

Nach diesen Grundsätzen, deren weitere Ausführungen einer Vorschule der Kunstgeschichte vorbehalten bleiben müssen, ist die Krönung Mariä auf dem Bilde „Maria maggiore“ von einer andern Hand, als derjenigen, welche das Bild der „Paulskirche“ gemalt hat. Die 4 Tafeln im Dom von Augsburg sind für den Künstler des Keisheimer Altarwerks eine Unmöglichkeit, während dasselbe sich, ungeachtet seines mindern Werthes, mit dem Paulus-Bilde wohl verträgt. Eine neue jugendliche Kraft voll Schönheitsinn und mit einer entschiedenen Styl-

*) Es ist wohl beachtenswerth, dass sich unter den Handzeichnungen des jungen Holbein in Basel (no. 63 unter Glas) dieselbe Gestalt der H. Elisabeth in weiter vorgerücktem Styl der Zeichnung, mit leichten, theils durch den freien Raum angezeigten Veränderungen vorfindet, wie sie einem Armen Wein in die Schaale giesst, während ein Ritter knieend zu ihr betet.

veränderung kündigt sich in dem Christkind zwischen Mutter und Grossmutter an, tritt deutlicher in einem reizenden Madonnenbilde hervor, das vor Kurzem aus der Burg von Nürnberg in die St. Morizcapelle daselbst gekommen und das man einem Bruder des alten Hans Holbein zugeschrieben. Die Mutter hat das nackte, in Gestalt und Bewegung noch etwas ungeschickte Kind, das mit einem Rosenkranz spielt, im Schooss. Ihr Angesicht ist von grosser Schönheit und Farbenklarheit, ihre Augen voll Ruhe und Liebe sind zu dem Kinde niedergeschlagen. 3 schwebende Engel halten über und hinter ihr eine goldene Krone und einen grünen Teppich; sie sitzt auf einem goldenen Thron und hat ein goldgesticktes Kissen zu ihren Füssen, das, wie der Thron, im Styl der Renaissance verziert ist. Die Carnation hat einen durchsichtigen Goldton mit gelblichen Schatten; die Gewandfarben sind ganz, nur bei den Engeln schillern sie aus roth in blau. Nicht ganz ohne Beziehung scheinen einige Vögel, eine Sanduhr, eine Lilie, ein Apfel auf dem Bilde angebracht. Auf der linken Seite, auf einem Schränkchen liegt ein Buch, aus welchem ein Lesezeichen mit den theils rechts theils links gestellten Buchstaben: ∞HOΓPVIN. die man als S(igmund) Holbein gedeutet, herabhängt. Nun fehlt aber bei dem S nicht nur der bei dieser Annahme nöthige Punkt, es steht auch dasselbe so dicht an den Blättern des Buches, dass es wie der Schlussbuchstabe eines durch sie verdeckten Namens sich ausnimmt, der recht wohl HANS sein könnte; wofür ich ihn um so eher halte, als das Bild alle Zeichen eines aufgehenden grossen Talentes trägt, das alsbald mit der grössten Entschiedenheit im Sebastian-Altar, der einen ältern Holbein nicht zum Urheber haben kann, sich kund gibt.

Hans Burgkmaier, geboren 1472 zu Augsburg, Sohn des Thomas Burgkmaier, eines minder bekannten Meisters der schwäbischen Schule, der indess auch bei den Gemälden des Capitelsaales vom Katharinenklosters beschäftigt gewesen sein soll, war Schüler (wie wir von ihm selbst wissen, s. S. 200) von Martin Schongauer i. J. 1488, Maler, Formschneider und Aetzer. Sein Todesjahr ist unbekannt. Ausgerüstet mit einem grossen Talent, einer festen Hand und bewundernswürdiger Geschicklichkeit im Vollenden, zeigt er in seinen frühesten Werken Sinn für das Grossartige, das er nur durch Prachtlust schwächt; dem Styl der flandrischen Schule nicht fremd, liebt er doch mehr und mehr eine derbe Charakteristik und fragt nicht gerade viel nach Schönheit.

In der städtischen Galerie zu Augsburg sind 6 Oelgemälde von ihm, von denen 3 in die Folge der Katharinen-Klosterbilder gehören. Das bedeutendste ist das der Peterskirche gewidmete vom J. 1501. S. Petrus im goldglänzenden päpstlichen Ornat sitzt vor der ihm geweihten Kirche, Maria mit dem Kind neben ihm, Heilige ringsum. In diesem Gemälde voll Gefühl und Schwung ist der niederländische Einfluss noch sehr wirksam, viel mehr als in einem zweiten Bilde aus demselben Jahr: Christus und Maria, thronend von einer Engelschaar umgeben.

Aus den nächstfolgenden Jahren stammen wieder zwei Bilder, für den Capitelsaal von S. Katharina gemalt, die Kirche Sta. Croce mit der Kreuzigung, nebst der Legende von der H. Ursula zu beiden Seiten; sodann die Kirche von S. Giovanni in Laterano mit Darstellungen aus der Legende des Johannes Ev. und der Geisselung Christi. — Ein Fortschritt ist bei diesen Bildern nur in der technischen Behandlung wahrzunehmen.

Seine eigentliche und eigenthümliche Bedeutung gewinnt H. Burgkmair erst von der Zeit an, wo er mit ganzer Seele in die Richtung der Neuzeit eintritt, wo wir alsdann seiner Thätigkeit weiter folgen werden.

Noch ist von den Bildern des Capitelsaales vom Katharinenkloster jenes zu berühren,

das die Kirchen St. Stefano und St. Sebastiano zur Grundlage hat und mit „1502 L. F.“ bezeichnet ist. Man sieht darauf den H. Sebastian, bekleidet und mit Pfeilen in der Hand, die Steinigung Stephans, die Gefangennehmung Christi und mehre Scenen aus der Legende von der Kreuzfindung. Bis jetzt ist der in der Inschrift verborgene Name nicht entdeckt; von kunsthistorischem Gewicht ist er keinesfalls.

Wenden wir nun unsre Blicke zurück nach den Niederlanden, um uns Rechenschaft zu geben darüber, was hier im Verhältniss zu dort die Kunst geleistet, so sehen wir uns auf die, ohnehin noch hie und da mangelhafte Lösung nicht sehr umfassender und inhaltreicher kirchlicher Aufgaben beschränkt, die dort die zweite Stelle und dennoch in höherer Vollendung einnehmen. Schongauers fast schüchterne Versuche, aus dem wirklichen Leben Stoff zu schöpfen zu unmittelbarer Verwendung für die Kunst würden in ihrer Vereinzelung und Ideenlosigkeit verschwinden, hätte er sie nicht durch den Grabstichel davor gesichert. Und doch hatte die Kunst auch hier die Wege gefunden und die Kräfte entwickelt, mit denen sie sich gutes Muthes auf den Kampfplatz stellen durfte. Im Besitze des Fürsten von Wolfegg-Waldsee in Württemberg befindet sich eine Pergament-Handschrift in Quart aus dem 15. Jahrhundert mit Federzeichnungen im niederländisch-schwäbischen Styl. Diese sind eine Folge von Bildern aus dem wirklichen Leben in der Zeit und Umgebung des Künstlers. Alle Stände und Gewerbe, alle Alter und Geschlechter, Arme und Reiche, Gute und Böse, Arbeit, Erholung und Vergnügen, Stadt und Land, Krieg und Frieden, Alles wird in charakteristischen Zügen mit Meisterhand gezeichnet und grossentheils von poetischen Gedanken belebt und vorgeführt.

Die erste Bilderfolge bringt das Leben unter dem Einfluss der verschiedenen Himmelskörper und beginnt mit dem Saturnus, einem Mann auf wildem Ross, mit einer Lanze, doch ohne Rüstung. Unerfreulich ist die Erde, voll wilder Thiere, harter und hässlicher Arbeit der Menschen, voll Roheit, Verbrechen und Grausamkeit der Gewalthaber. — Ihm folgt Jupiter, ein schöner Jüngling auf ruhig schreitendem Ross, mit einer Fahne darauf ein Lamm abgebildet ist; einen heitern Anblick bietet die Welt: Scheibenschützen, Ausritt zur Falkenjagd, wissenschaftliche Studien, rechtes Gericht. — Mars reitet gewappnet auf gewappnetem Ross mit eingelegter Lanze zum Kampf: er bringt Krieg, Plünderung, Brand, Misshandlung, Beraubung und Mord zu den Erdenbewohnern. Danach kommt Sol, ein bärtiger Alter, mit der Krone auf dem Haupte, Fahne und Scepter in den Händen, auf einem Prachtpferd im Paradegalopp. Unter ihm giebt's allerhand Fechterspiele, Concerte, ein heiteres, angenehmes, geselliges Leben, nicht ohne fromme Anwandlungen. — Ein reizendes Blatt ist das der Venus gewidmete. Geschmückt mit der Krone einer Kaiserin, anmuthig, leicht und sicher, die weithin flatternde Fahne hochgeschwungen, jagt sie auf einem geschmückten, flüchtigen Zelter durch den Himmelsraum; auf Erden lustige Tänze zu ländlicher Musik; es finden sich auch trauliche Plätzchen für zärtliche Regungen; auf dem Tische liegt Gold in Haufen neben kostbarem Geschirr bereit, wie es scheint, für den nahenden frohlockenden Hochzeitzug. — Nun kommt Mercurius, ein träger Alter auf faulem Pferd; doch gedeihen die Künste unter ihm; es wird geschnitzt, gemalt, musiciert, gute Kinderzucht gehalten, und gut gegessen und getrunken. — Luna endlich reitet, Blumen im fliegenden Haar, die Fahne in der Linken, in ruhigem Schritt einher. Auf der Erde giebts Handel und Wandel; Kaufleute, Fischer, Marktschreier und Gaukler, dummes Volk das sich betrügen lässt; der Müller arbeitet in der Mühle,

der Jäger geht zur Jagd oder lauert am Vogelherd; auf dem Wasser ergötzt man sich mit Nachenfahrt und Fischfang.

Die nachfolgenden Blätter ergänzen durch grössere Ausführlichkeit die bisherigen Lebensbilder und beginnen mit einer Schilderung des Lebens in den Bädern und seinen weitgehenden Freiheiten; sodann einen vornehmen Landaufenthalt; das dritte und vierte Blatt enthalten Turniere mit treuer Nachbildung von Waffen und Trachten; das fünfte der Auszug zu einer Jagd. Das sechste Blatt ist ausschliessch dem Landleben gewidmet und das siebente einem Hochzeitsfest.

Was das Buch nach diesen Darstellungen noch enthält an Abbildungen von Waffen und sonstigem Kriegsgeräth, liegt schon jenseit der kunstgeschichtlichen Grenzen.

Und wollen wir nun noch einmal die vergleichenden Blicke auf die niederländische Kunst und ihren Codex Grimani richten, so müssen wir doch anerkennen, dass man in Süddeutschland den Zielen der Neuzeit noch etwas näher getreten, dass man tiefer eingedrungen ist in das wirkliche Leben, dass man es vollständiger erfasst und seine Darstellung unbegrenzter zur Aufgabe der Kunst gemacht hat.

An dieses Werk des schwäbischen Meisters schliesst sich das nicht minder merkwürdige eines bayrischen Künstlers an: die Weltchronik von Berthold Furtmayer von 1468—1472, in der fürstlich Wallersteinschen Bibliothek zu Mahingen bei Nördlingen. Die Gegenstände sind allerdings dem christlichen Sagenkreise entnommen, die Auffassung ist auch im Allgemeinen kirchlich, der Styl der Zeichnung und Färbung entschieden niederländisch. Was nun dem Werk seine eigentliche Bedeutung giebt, das ist die ausführliche Behandlung des Hohenliedes und seine Auffassung im erotischen Sinne, so dass es wahrscheinlich ein Hochzeitsgeschenk war, wie denn auch das Titelblatt die Bildnisse und Wappen eines bayrischen Fürsten und einer österreichischen Prinzessin enthält. Gleich das erste Bild zum Hohenlied drückt die Liebeseligkeit des Gedichts mit solcher Zartheit und Innigkeit aus, dass man sich kaum eine Steigerung denken kann. In dieser wie in jeder der folgenden, in ihrer Art unvergleichlichen Darstellungen muss ganz besonders die feine Verwebung vom Charakter eines Liebesgedichtes mit seiner theologischen Deutung auffallen. Die Aeusserungen der Zärtlichkeit, Umarmung und Kuss sind nie umgangen; ja der Maler scheut sich nicht, die sehnsüchtige Erwartung im Bett, die Vereinigung der Liebenden darin darzustellen. Allein nicht nur, dass diese stets den Heiligschein als Löschhorn der Leidenschaft auf haben, so sind sie auch Beide weiblichen Geschlechts, und die ganze Glut des Salomonischen Eros zittert in einer äusserst zarten Schwesterliebe aus, in welche zuweilen der Gekreuzigte von Golgatha sich mischt. Es kann nicht überraschen, dass beide Jungfrauen und alle andern, die sie bald bewundernd, bald fragend, bald anbetend umgeben als Grundzug die Memlingsche Anmuth der Verhältnisse und Bewegungen, in allen Zügen seine Feinheit und Zartheit, aber ebenso auch nie Stärke des Ausdrucks haben. — Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass dieses „Hohelied Furtmayrs, und zwar unzweifelhaft von ihm selbst durch Holzschnitt vervielfältigt worden. Ein Exemplar des seltnen Werkes ist aus dem Kloster Bittrich in München in das Kupferstich-Cabinet daselbst gekommen; vielleicht ein erstes Beispiel von Vervielfältigung eines grössern Werkes der Malerei.

Die Bedeutsamkeit dieses Künstlers tritt noch besonders hervor in einem Missale von 5 grossen Foliobänden, das er 1481 für den Erzbischof Bernhard von Salzburg mit vielen den Hauptfesttagen entsprechenden, der Bibel und den Legenden entnommenen Bildern ausgestattet hat, und das gegenwärtig in der Hof- und Staatsbibliothek zu München aufbewahrt wird. Der

ihm eigene poetische Sinn führt ihn hier zu idealerer Formengebung, wie selbst zu einem höhern Schwung in der Darstellung, der dem Styl zuweilen eine Grossheit verleiht, wie sie kaum Zeitblom erreicht und auf die man durch seine lieblichen, fast zu weiblichen Mädchengestalten, seine in lauter Heiterkeit und Glanz getauchten Landschaften mit Blütenbäumen und Blumenbeeten, mit Flüssen, Städten und Burgen gar nicht vorbereitet ist. Die eigenthümliche Anschauungsweise dieses Künstlers zu bezeichnen, will ich den Inhalt wenigstens von einem der vielen werthvollen Blätter in Kürze anzugeben versuchen. Es gehört zum Tag des Corpus Domini. In der Mitte des Blattes steht ein Baum, an welchem zugleich die „Früchte des Todes" (Aepfel) und „die Früchte des Lebens" (Hostien) wachsen, noch weiter unterschieden durch einen Todenkopf auf der linken, ein Crucifix auf der rechten Seite des Baumes. Unter diesem liegt Adam am Boden und hält sich den sorgenschweren Kopf, während Eva mit allen ihrem Geschlecht angeborenen und der Hand des Künstlers möglichen Reizen ausgestattet, die Aepfel, die sie von der Schlange erhält, an eine hungrig vor ihr knieende Menge, die der Tod ihr zugeführt, austheilt. An der rechten Seite des Baumes steht eine (die?) heilige Jungfrau, beschäftigt die Hostien vom Baum zu pflücken und sie an eine andere Menschenmenge zu vertheilen, die ein Engel herbeiführt und bei welcher das weibliche Geschlecht die Mehrzahl bildet, wie es auf der linken Seite fast ganz fehlt.

Von andern bayrischen Künstlern der Zeit ist im Allgemeinen wenig mehr zu sagen, als dass die Formen der niederländischen Kunst, aber ohne deren beseelenden Geist an sie gekommen. In der Schleissheimer Galerie kann man von Hans von Olmendorf eine Dreifaltigkeit, Taufe Christi und Krönung Mariä von 1491 sehen; eine Kreuztragung und Kreuzigung von Gabriel Mächselkircher, vom J. 1467; von Ulrich Füterer eine Kreuzigung aus derselben Zeit. — 10 grosse Tafeln in der Peterskirche zu München mit Darstellungen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus, von einem ungenannten Meister, zeichnen sich wohl vor den andern aus, ohne jedoch bei unverkennbarer Energie Gefühl für die Natur und Ueberwindung von Roheit an den Tag zu legen.

Dagegen begegnen wir auf dem bisher nicht berührten Boden der Glasmalerei einer sehr achtbaren Künstlerkraft, auf dem s. g. Herzogenfenster in der Frauenkirche zu München, einem trefflichem 70 F. hohen Glasgemälde. Umgeben von einer Fülle architektonischer Verzierungen ist im obersten Felde die Verkündigung dargestellt, darunter die Geburt Christi unter goldnen Baldachinen; tiefer unter einem silbernen Baldachin die Darstellung im Tempel und zu unterst wiederum unter goldenen Bogen ein Heiliger auf dem Thron von geistlichen und weltlichen Grossen umgeben. Die 3 obern Bilder haben offenbaren Bezug auf die h. Jungfrau als Kirchenpatronin, die jungfräulich schön von Angesicht, in inniger Andacht vor dem Kinde kniet, das behaglich auf dem Ende ihres Mantels liegt, umringt von anbetenden lieblichen Engeln, von Ochs und Esel und mit dem bescheidenen Nährvater hinter sich. Hirten in der Ferne erhalten die frohe Botschaft von oben. — Im Styl herrscht der strenge, von der flandrischen Schule ausgegangene Formensinn, und zwar ohne die gegen Ende des Jahrhunderts fast allgemeine Faltenzerknitterung; in den Köpfen ist ein Bestreben nach idealer Schönheit unverkennbar und nicht erfolglos. Die unterste Abtheilung gewährt ein besonders geschichtliches Interesse durch ihre Beziehung auf den Gründer der Kirche und dessen Zeitgenossen. Auf dem Bischofsstuhl in der Mitte sitzt St. Corbinian, im 8ten Jahrhundert Bischoff zu Freising (zu dessen Diöcese München früher gehörte). Ihn umgeben neben dem regierenden Bischof von

Freising zu seiner Rechten Johann Neuhauser, derzeit erster Probst des neu errichteten Chorherrenstiftes, die Pfarrer der Kirche Magister Ernst Puttrich und Kirchenprobst Martin Khazmayr vom innern und Andreas Sänfftl vom äussern Rath und einige Unbenannte; zu seiner Linken Herzog Sigmund, der Gründer der Kirche und. sein Bruder Herzog Albrecht IV, weiter zurück die Herzöge Albrecht III. und Wilhelm nebst einigen Kriegern ohne Namen. Es ist eine eigenthümliche und reiche Composition, ausgezeichnet durch die Pracht der Trachten, den Glanz der Waffen und durch die charakteristischen Züge der Bildnisse. Auf dem Giebel des Baldachins über S. Corbinian steht die anmuthige Gestalt der H. Agnes, zum Gedächtniss der Tochter des Kaisers Ludwig, deren Schutzpatronin sie war; in einer Seitennische links die H. Magdalena, rechts ein heiliger Papst mit einer Weintraube. — Auf einem der Glasfenster der Kirche (die lange Zeit vernachlässigt worden waren) aus deren Bau- und Einweihungszeit hat sich eine Tafel mit dem H. Aegidius und der Inschrift erhalten: „Egidius Trautenwolf pictor Monac. me fecit 1486. Soli Deo Gloria.“ Es ist wahrscheinlich auch der Meister des Herzogenfensters,

Einen sehr eigenthümlichen, wenn auch nicht sehr erfreulichen Anblick bietet die fränkische Malerschule dieser Zeit dar. Nirgend hat der aus Flandern eingeführte Naturalismus eine gleiche Verheerung hervorgebracht als hier, wo er die Kunst, der man doch noch den Tucherschen Altar vom J. 1385 (j. in der Frauenkirche) der unverkennbar unter dem Einfluss der altcölnischen Malerschule entstanden, sowie den Hallerschen Altar in der Sebalduskirche und den vom feinsten Idealismus beseelten Imhoffschen Altar von 1420 verdankt, in eine Sphäre getrieben, in der fast nur noch die Gemeinheit wahr, die Roheit lebendig erscheint. Darüber aber übersah sie das eigentlich Natürliche, den Bau die Bewegung und die Beseelung des Körpers. Nirgend wirkte die bemalte Bildschnitzerei mit ihren übertriebenen Körper- und Gesichtsformen und dem Knitterwerk der Falten so verderblich, als hier; nirgend wurde die Kunst so handwerkmässig betrieben. Und dennoch hatte sie eine weitverbreitete Thätigkeit und der grösste deutsche Künstler der nächstfolgenden Zeit ist aus ihr hervorgegangen!

Wer zuerst der fränkischen Kunst den Anstoss zur neuen Richtung gegeben, ist nicht bekannt; die Löffelholzische Kapelle in der Sebalduskirche bewahrt ein Heiligenschränkchen, gestiftet von K. W. Löffelholzerin, gest. 1453, mit dem Martyrium der H. Katharina, der Kaiserin Kunigunde und dem H, Georg, sowie mit der Anbetung der H. drei Könige und den Bildnissen der Familie Löffelholz, das erste Werk vielleicht, mit welchem der Styl der flandrischen Schule, und zwar in massvoller Weise in Nürnberg eingeführt worden: dagegen wissen wir, wer sie mit ungewöhnlicher Kraft in guten wie in schlimmen Zügen vollkommen vertreten hat: der Meister von Albrecht Dürer, der Maler und Bildschnitzer Michael Wolgemut.

Von seinen Lebensverhältnissen ist nichts festgestellt, als dass er 1434 in Nürnberg geboren und daselbst am 30 Nov. 1513 gestorben ist. In der Kunst von seinem Vater Albrecht unterrichtet ging er nach damaliger Sitte auf die Wanderschaft, und erscheint 1473 in dem Bürgerverzeichniss von Nürnberg. Dass er dem Einfluss der flandrischen Kunst sich hingegeben, sieht man an dem von einer Klosterfrau aus der Familie Landauer gestifteten Altarwerk, dessen einer Flügel mit der Geburt Christi (Rückseite Vermählung der H. Katharina in der Pinakothek von München, Saal II. 82) dessen andrer mit der Kreuzigung (Rückseite Auferstehung) Christi in der Augsburger Galerie sich befindet, Bilder die an Milde und Mässigung nicht hinter den Werken von Fritz Herlen zurückstehen. Dagegen sind die 4 Tafeln vom J. 1465, ursprünglich

in der Dreifaltigkeitskirche in Hof, jetzt in der Pinakothek von München, — das Gebet am Oelberg, die Kreuzigung die Kreuzabnahme und die Auferstehung, gleichgültig in der Auffassung, roh und unbeholfen in der Darstellung. Hat er auch dabei die Frauen mit sichtlicher Rücksichtnahme behandelt, so konnte er doch bei seiner geringen Kenntniss der Natur weder die erstrebte Wahrheit und noch weniger Schönheit und Anmuth erreichen. Sein Hauptverdienst, das hier deutlich zu Tage tritt, ist eine tüchtige, malerische Technick, der es zu danken ist, dass seine Tafeln, wenn sie geschützt gestanden, noch heute sind wie sie von der Staffelei gekommen.

Das nächste seiner Werke, von dem wir eine sichere Zeitbestimmung haben, ist das früher erwähnte grosse Altarwerk in der Marienkirche zu Zwickau, das er im J. 1479 um den Preis von 1400 fl. hergestellt hat. Eigenthümlich daran ist die Anordnung, dass er — entgegen dem Herkommen, — für die Hauptdarstellungen, d. i. für die Passionsgeschichte, die Aussenseite gewählt und die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige und die heiligen Familien ins Innere verlegt hat, dessen Mittelraum von der lebensgrossen, in Holz geschnitzten reich vergoldeten und bunt bemalten Statue der Maria mit dem Kind und von 8 weiblichen Heiligen eingenommen ist. Das Ganze macht den Eindruck handwerksmässiger Tüchtigkeit, bei der die Kunst als Magd oder Aushelferin mitgewirkt. War schon der Meister in der Wahl der Motive und der Formen nicht sehr glücklich, so liessen seine Gesellen sich noch mehr gehen und wussten namentlich bei den Marterscenen der Passion keine Grenze zu finden, in der Schilderung der Roheit und Grausamkeit der Handlung, wie in der Hässlichkeit und Abscheulichkeit der Form.

Wie weit diess in der Werkstatt Meister Wolgemuts gegangen sein mag, sieht man u. a. aus Vertrags-Bestimmungen über zu liefernde Arbeiten. So heisst es z. B. im Vertrag Wolgemuts mit den Schwabbachern für ein zu beschaffendes Altarwerk: „wo aber die tavel an ein oder mer orten ungestalt wurd, das sol er so lang endern unnd pussen bis die nach der bestendigen besichtigung von beeden tailen dazu verordent wohlgestalt erkannt wurd, wo aber die tavel dermassen es grossen ungestalt gewinn der nit zu endern were, so soll er soliche taveln selbst behalten unnd das geben geld on abgang unnd schaden widergeben“.

Das Peringsdörffersche Familien-Altarwerk von 1485—88 ist nach der Zerstörung der Augustinerkirche, in der es war, in seine Theile zerlegt, in verschiedene Sammlungen Nürnbergs gekommen. 4 Flügel mit den lebensgrossen Figuren der HH. Georg, Sebald, Katharina und Barbara, Rosalia, Margareth, Johannes B. und Nicolaus, auf den Innenseiten Darstellungen aus der Legende des H. Veit und Episoden aus dem Leben andrer Heiligen, ein besonders fleissiges Werk, gehören zu den Schätzen der Morizcapelle in Nürnberg. — Später scheint Wolgemut den Altarschrein des Markgrafen Friedrich VI. von Brandenburg in der Klosterkirche Heilbronn gemalt zu haben; sowie danach den Huldigungssaal im Rathhause zu Goslar. Die nach meiner Ansicht ausgezeichnetste Arbeit von ihm ist der Gottesschrein in der Stadtkirche zu Schwabbach, vom J. 1508, der durch 3 auf beiden Seiten bemalte Flügelpaare geschlossen werden kann. Bei geschlossenem Schrein sieht man die Grablegung; bei der ersten Oeffnung die HH. Anna, Elisabeth, Johannes B., eine energische Gestalt in leidenschaftlicher Bewegung, und Martin, im Sockel das Abendmahl; bei der zweiten Oeffnung des Judas Verrath, die Gefangennehmung und die Kreuzigung; bei der dritten Oeffnung die Taufe Christi, die Messe des h. Gregor, die Predigt und die Enthauptung des Johannes, die Darbringung seines Hauptes zum Gastmahl des Herodes, die Zerstörung eines Götzenbildes durch das Gebet eines Heiligen und die Auferstehung der

Todten; endlich bei letzter Oeffnung in der Mitte die Mutter Gottes in reichem Bildschnitzwerk, auf den Flügeln Geburt und Auferstehung Christi, Ausgiessung des H. Geistes und den Tod Mariä. — Ich glaube übrigens nicht, dass man dem Werke Unrecht thut, wenn man einen schöpferischen Gedanken als Grundlage desselben vermisst; auch nicht wenn man seinen Unterschied von weniger gut ausgeführten Leistungen mit den oben angeführten Bedingungen des Contractes in Verbindung bringt.

Von den vielen Werken, die den Namen Wolgemuts tragen, oder wenigstens unter seinem Einfluss entstanden sind, ist eines noch besonders beachtenswerth, das den Altar der H. Elisabeth im Dom zu Kaschau schmückt und in einer Folgenreihe von 12 Tafeln das Leben, Leiden, die Wunder, den Tod und die Heiligsprechung der ungarischen Königstochter schildert. Ursprungszeugnisse fehlen; aber — nach den veröffentlichten Photographien zu urtheilen — ist die bezeichnete Annahme gerechtfertigt und dürften die Darstellungen wenn auch nicht als bedeutend, doch als ein Beispiel besonderer Mässigung der fränkischen Schule angesehen werden.

Dass sich der Einfluss der niederländischen Malerschule weit nach Osten erstreckt, sahen wir an verschiedenen Werken, die in dem Museum von Breslau aufgestellt sind. Das bedeutendste derselben ist ein Altarschrein, eine Vereinigung von Schnitzwerk und Malerei. Ist der Schrein geschlossen, so hat man vor sich: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel in Holzreliefs; bei geöffnetem Schrein ebenfalls als Schnitzwerk in der Mitte eine überlebensgrosse Madonna; aber die Innenseiten der Flügel sind bemalt und sind Bilder der „Heiligen Familien", Männer, Frauen und Kinder aus der Freundschaft und Verwandtschaft Christi. Aus den stark ausgeprägten Physiognomien der Männer, neben denen die Frauen mehr slavische Züge haben spricht der eigentliche Charakter einer schlesischen Malerschule; der Styl der Gewänder, die Strenge oder Härte der Zeichnung lassen es ungewiss, ob der — leider ungenannte Verfasser — seine Studien bei den Niederländern, oder bei den schwäbischen Schülern derselben gemacht. Andere, jedoch schwächere Malereien derselben Richtung fand ich in einigen Kirchen Schlesiens: selbst nach Krakau sind sie zugleich mit Arbeiten schwäbischer Meister gedrungen.

Eine eigene Gruppe in der Reihe der deutschen Malerschulen dieser Zeit bilden die Maler in Oesterreich; nur dass ihre Geschichte und Wirksamkeit in noch grösseres Dunkel gehüllt ist, als die ihrer Nachbarn. Der Meister d. pFENNIG, wie er sich auf einem Bilde im Belvedere zu Wien von 1449 bezeichnet, hat nur die allgemeinen Kennzeichen der niederländischen Schule. Das Altarbild eines Malers Gris von 1466, ursprünglich in der Stephanskirche, ist verschwunden. Dagegen ist in verschiedenen Altarwerken das Andenken an einen österreichischen Künster dieser Zeit erhalten, der — zugleich Maler und Bildschnitzer — nicht allein den niederländischen Eingebungen folgt, sondern dem auch das benachbarte Italien nicht fremd geblieben, mit welchem er sogar in Friaul in Wechselwirkung gestanden haben mag: Das ist Michael Pacher von Bruneck in Tyrol. Sein Hauptwerk ist der grosse Altarschrein der Kirche von S. Wolfgang am Wolfgangsee im Salzkammergut, von dessen vortrefflichem Schnitzwerk ich schon (S. 141) Mittheilung gemacht. Gemälde haben nur die Flügel und ihre Sockel, aussen und innen und die ganze Rückseite. Bei geschlossenem Schrein sieht man Scenen aus dem Leben des h. Wolfgang: wie er die Kirche erbaut, in derselben predigt, Kranke heilt, Getreide an Arme vertheilt; an den Innenseiten sodann: die Geburt Christi, die Beschneidung, Mariä Reinigung und ihren Tod; am Sockel die Heimsuchung

und die Flucht nach Aegypten. An der Rückseite haben St. Christoph und 8 andere Heilige, am Sockel die 4 Evangelisten ihre Stelle gefunden. — Der deutsche Charackter in der Auffassung wie im Styl ist nicht zu verkennen; und doch zeigt eine gewisse Grossartigkeit der Zeichnung, besonders der Faltenzüge auf eine Bekanntschaft mit den Venetianern, namentlich mit Bart. Vivarini hin. Die Charaktere haben individuelle, nicht eben schöne Züge, aber in stylisierter Form; die Darstellung ist lebendig, ohne Uebertreibung und wahr ohne kleinliche Motive. Im Geschmack huldigt er nicht der üblichen Anwendung von Zeittrachten, scheut sich aber nicht, einigen der ältern Apostel Brillen auf die Nase zu setzen. Die Färbung hält sich in möglichster Uebereinstimmung mit dem Schnitzwerk und legt Gewicht auf Licht und Leichtigkeit. — Die Inschrift auf der Rückseite lässt annehmen, dass der Künstler zugleich Architekt, Bildhauer und Maler war; die Malerei aber auch, dass sie nicht seine stärkste Seite war.

Ein zweiter österreichischer Maler der Zeit ist Ruheland von Kloster Neuburg bei Wien, von dem 4 Tafeln mit Darstellungen aus der Passionsgeschichte in der Sammlung des Belvedere sich befinden, gezeichnet R. F. 1491; andere (und zwar mit seinem ausgeschriebenen Namen) sind in Kloster-Neuburg. Im Allgemeinen verrathen diese Bilder eine Verwandtschaft mit der Schule von Ulm, sind aber roher im Ausdruck der Leidenschaft wie des Leidens. — Ebendaselbst findet man auch eine Folge von Bildern aus der Legende des H. Leopold vom J. 1501 und das Bildniss des Heiligen von 1507, Arbeiten von unbekannter Hand, aber der gleichen Richtung und von nicht höherer Bedeutung.

Nun aber bewahrt das Belvedere im ersten Saal der altdeutschen Gemälde (bez. nro. 47.) ein dem H. Hieronymus gewidmetes Altarwerk mit Doppelflügeln, eine Kunstschöpfung ersten Ranges, aber ohne Namen des Urhebers, als welchen — unfasslicher Weise — der Katalog früher Michael Wolgemut angibt! Es gehört zu den mannichfachen Räthseln der Kunstgeschichte, dass ein so reichbegabter, ruhmwürdiger Künstler in Vergessenheit kommen, dass man auf ein einziges seiner Werke beschränkt sein, und dass dieses einem ihm durchaus nicht ebenbürtigen Künstler zugeschrieben werden konnte.

Der St. Hieronymus-Altar ist ein Schrein mit doppelten Flügelthüren. Ist das Ganze geschlossen so sieht man, auf beide Flügel vertheilt, die Messe des H. Gregorius, bei welcher der Christus, von dem aufgestellten Crucifix herabgestiegen, mit dem Heiligen spricht; ein Cardinal und andere Geistliche hinter ihm sind mit kirchlichen Ceremonien beschäftigt; unter ihnen, aber wie ein Zuschauer steht ein ungefähr 45 Jahre alter Mann in schwarzer Tracht mit langem Haar, dem Aussehn nach der Maler des Bildes. Hinter diesser Gruppe, auf einer Empor, wird man halb dramatisch, halb symbolisch an die Passionsgeschichte erinnert: durch Judas mit dem Säckel, Pilatus mit dem Waschbecken, Petrus wie er den Meister verleugnet; Veronica mit dem Schweisstuch; Magdalena, Herodes, Annas und Kaiphas; ferner durch die Marterwerkzeuge, der Geissel und der Schmachsäule; es fehlen auch die Silberlinge nicht, der Hahn des Petrus, die Salbenbüchse der Magdalena etc. Am Geländer ist das Entstehungsjahr des Werks, 1511, in doppelter Ausfertigung angeschrieben.

Nach Oeffnung des Schreins hat man 4 Tafeln nebeneinander, die Innenseite der beiden äussern, die Aussenseite der beiden innern Flügel. Auf der ersten sieht man St. Joseph mit einem Lilienstengel und mit Tauben im Käficht, an denen das Jesuskind sich ergötzt: dabei der H. Kilian mit einem Kirchenmodell. Auf der zweiten Tafel steht der H. Leopold, gleichfalls mit einer Kirche, und neben ihm die H. Elisabeth, die einem Krüppel Almosen reicht.

Auf der dritten Tafel folgen die HH. Martin und Dorothea, die von einem Knaben mit einem Blumenkörbchen beschenkt wird; auf der vierten Tafel steht Katharina als Siegerin über das Heidenthum und Ursula mit Pfeilen in der Hand und im Hals.

Oeffnet man nun die inneren Flügel, so sieht man das Hauptbild in der Mitte und zwei Seitenbilder, auf deren einem die Kirchenväter Gregorius und Ambrosius, auf dem andern die Apostel Andreas, Bartholomäus und Thomas abgebildet sind. Im Mittelbilde*) steht vor einem verhängten Tabernakel der H. Hieronymus in Cardinalstracht mit einem Kreuzstab und zieht dem an ihm heranspringenden Löwen einen Dorn aus der Tatze. Zu beiden Seiten knien Stifter und Stifterin in einfach bürgerlicher Tracht, treffliche Bildnisse, mit 2 Kindern. Wir übersehen auch nicht die etwas barocke Architektur, wie sie die deutsche Renaissance gleich bei ihrem Eintritt dargeboten. Im Hintergrund zwischen Bergen und Burgen, Wald und Fluss sind noch einige Episoden aus der Legende des Heiligen angebracht, seine Selbstgeisselung, wie er Geschenke zurückweist, wie ihm der Löwe als Lastthier dient u. a. m.

Was die Composition des ganzen Werks betrifft, so ist als Neuerung hervorzuheben, dass die ursprünglich der Madonna mit dem Christkind vorbehaltene Hauptstelle in der Mitte des Schreins, hier von einem der vielen Kirchenheiligen eingenommen wird. Am entschiedensten aber tritt uns als Vorzug dieses Werks die wohlthuende Frische eines künstlerischen Talents entgegen, das in eigenthümlicher Weise und mit einem sehr feinen Formgefühl die Natur auffasst und Alles mit seltner Leichtigkeit, Freiheit und Sicherheit gleichsam hinschreibt, so als wäre alles von selbst entstanden. Und doch erkennt man daran ein tiefes Studium der Natur sowie die Gesetze der Kunst. In bewundernswürdigem Einklang beider sind die Köpfe der Heiligen ohne eigentliche Bildnisszüge sprechend wahr, und bei aller Natürlichkeit der Formen und des Ausdrucks ist doch überall der Charakter, die geistige Bedeutung massgebend geblieben. Die Unabhängigkeit vom Modell, die Kraft des eignen schöpferischen Formensinns, bewährt der Künstler vornehmlich in seinen Gewändern, im Reichthum der Züge, Brüche und Flächen bei der grössten Einheit und Klarheit der Motive und in der Belebung jeder Linie. — Wohl treten auch Schwächen bei ihm ans Licht, namentlich bei den heiligen Frauen, deren Gesichtszüge weniger individuel und ausdrucksvoll sind, und bei deren Bekleidung dem Zeitgeschmack mehr nachgegeben ist, als die Haltung des Ganzen vorschreibt. — Rein und schön ist die Färbung, von leuchtender und doch gemässigter Klarheit; wahr und nach Umständen blühend die Carnation; der Farbenauftrag leicht und flüssig; der ganze Schrein in allen Theilen vortrefflich erhalten. Er ist das Hauptwerk einer selbständigen, bisher noch nicht hinlänglich gewürdigten östreichischen Malerschule vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Albrecht Dürer und Hans Holbein d. J. mit ihren Zeit- und Kunstgenossen.

Auf der Höhe, auf der sich zwei Weltalter scheiden, wo das Mittelalter mit aller seiner Herrlichkeit, aber auch mit seinen beschränkten, kirchlich religiösen und socialen Anschauungen abgeschlossen auf der einen Seite liegt, eine neue Zeit mit veränderten Bedürfnissen des öffentlichen Lebens, erweiterten Kenntnissen, Anschauungen und Gedanken und einer durchaus neuen

*) Siehe die Bildtafel, die man sich oben rund abgeschlossen zu denken hat.

Ausdrucksweise auf der andern Seite sich aufthut, regt sich ein mächtiges, schöpferisches Geistesleben auf allen Gebieten. Genien treten auf, die das Beste was Vergangenheit und Zukunft an Bildungsstoff in sich tragen, mit und zu eigner Schaffenskraft vereinigen und so doppelt begabt als lichte Leitsterne für alle Zeiten am Himmel des Völkerlebens stehen. So erglänzt über Italiens Kunsthimmel das Viergestirn von Leonardo, Michel Angelo, Raphael und Tizian; so über Deutschland das Dioskurenpaar Albrecht Dürer und Hans Holbein, hier wie dort umgeben von einer Anzahl mehr oder minder heller Sterne verschiedener Grösse.

Die alte fränkische Schule war, wie wir gesehn, auf einen einzigen namhaften Meister, und dieser auf einen einzigen Schüler beschränkt, der aber allein ein Heer von Schülern und eine Reihe von Schulen aufwiegt. Hatte Meister Wolgemut die Kunst im engen Kreise einer handwerksmässigen Beschäftigung gehalten, so führt sie sein grosser Schüler in die Gebiete der Wissenschaften, der Poesie und Philosophie, lässt sie in alle Lebenskreise und alle Lebenskreise auf sie wirken und wächst vom einfachen Künstler und schlichten Reichsbürger zum Träger des Geistes seines Volks und seiner Zeit empor, so dass Melanchthon von ihm in spätern Jahren sagen konnte: „An Albrecht Dürer sei die Malerkunst, so hoch sie gestanden, nur das wenigst Bedeutende im Vergleich zu seinem Geiste, mit dem er alle Dinge erfasst und in sich verarbeitet habe."

Albrecht Dürer, der zweite Sohn des 1455 aus Eytas in Ungarn eingewanderten Goldschmieds gleichen Namens und dessen Ehefrau Barbara geb. Holper aus Nürnberg ist am 21. Mai 1471 geboren. Von beiden Eltern in christlicher Gottesfurcht und strenger Rechtschaffenheit erzogen, sowie zu fleissigem Schulbesuch angehalten, zeigte er vielseitige und früh entwickelte Fähigkeiten. Nachdem er 13 J. alt die Schule verlassen, hatte ihn der Vater in seine Werkstatt genommen, um ihn zum Goldschmied auszubilden, gab aber bald dem Sohne, den nach zweijähriger fleissiger Arbeit in der Goldschmiedlehre, „seine Lust mehr zur Malerei trug" nach und that ihn am 30. Nov. 1486 auf 3 Jahre zu Michael Wolgemut in die Lehre.

Nach 3 harten Lehrjahren verliess Dürer des Meisters Werkstatt und begab sich 1490 nach Zeitbrauch auf die Wanderschaft. Leider sind uns die Wege die er eingeschlagen nicht bekannt; nur dass er in Colmar war, wird uns glaubwürdig berichtet, sowie, dass er Martin Schongauer daselbst nicht angetroffen. Dagegen ist es unverkennbar, dass dieser Künstler einen entschiedenen Einfluss auf seine Kunstbildung ausgeübt; dass vielleicht er zuerst seinen Blick über die Schranken der kirchlicken Kunst hinaus in das Leben und Treiben der Welt gelenkt und dass er namentlich bei der Wahl der Körper, und Gesichtsformen, mehr noch bei der Lage und den Brüchen des Gefältes ihm für die Schöpfung des eigenen Styls als Vorbild gedient hat. Dass er seine Reise bis Venedig ausgedehnt, geht aus einem seiner Briefe an Wilibald Pirkheimer vom J. 1506 (aus Venedig) hervor, in welchem er schreibt, dass ihm die Malereien des Giov. Bellini „vor elf Jahren" besser gefallen hätten, als jetzt. Dagegen scheinen Kupferstiche von Andrea Mantegna, die er schwerlich früher schon in Deutschland gesehen, sowohl ihrem Inhalt, als ihrer Ausführung nach einen bleibenden Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Einzelne Blätter aus dem Skizzenbuche Dürers jener Zeit (in der Albertina in Wien, in den Uffizien zu Florenz etc.) zeugen dafür, dass die in Italien damals bereits erwachte Vorliebe für mythologische Gegenstände auch seine Phantasie in dieselbe Richtung geführt, so dass er bei seiner Rückkehr nach Nürnberg um Pfingsten 1494, wie man glaubt, als Probearbeit

für die Erlangung des zunftmässigen Meisterrechts, eine Federzeichnung eingab, in welcher ein Bacchanal und Orpheus, von Mänaden geschlagen, dargestellt war.*)

Zunächst scheint er viel Zeit auf sorgfältige landschaftliche Studien und Stadtansichten verwendet zu haben, wie sie die jetzt nach vielen Orten zerstreuten Blätter seiner Skizzenbücher von der italienischen Reise aus Tyrol und weiterhin enthalten, und wie er sie mit möglichster Treue zu den Hintergründen seiner historischen Gemälde verwendet hat.

Kurz nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft richtete er sich eine Werkstatt ein und gründete seinen Hausstand am 14. Juli 1494 mit Agnes, der Tochter des angesehenen Nürnberger Bürgers Hans Frey, einer Jungfrau von ausgezeichneter, von ihrem Gatten in verschiedenen Bildern verewigten Schönheit, welche die üble Nachrede eines in seinen Erwartungen getäuschten, obendrein kränklichen Freundes von A. Dürer, später der Anschuldigung preisgegeben, als hätte sie sein Leben verbittert und ihn zu Tode gequält.

Die erste Arbeit des jungen Meisters war ein Triptychon für die Allerheiligenkirche von Wittenberg, aus welcher es in die Dresdner Galerie (no. 1726) gelangt ist: Maria mit dem schlafenden Kinde, 2 Engel über ihr mit einer Krone; auf den Seitenflügeln die HH. Sebastian und Antonius. — Ein zweites grosses Altarwerk, das Dürer 1502 für den Kurfürsten Friedrich den Weisen von Sachsen gemalt, befindet sich jetzt in der erzbischöflichen Sommerresidenz Ober-St.-Veit bei Wien. Es enthält eine sehr figurenreiche Kreuzigung Christi in der Mitte, mit Kreuztragung und Noli me tangere auf den Flügeln, deren Aussenseiten mit den HH. Sebastian und Rochus bemalt sind. Eine fleissige Zeichnung für das Mittelbild besitzt das Museum zu Basel; das Werk selbst ist weniger sorgsam ausgeführt, zum grossen Theil augenscheinlich von Gehülfen.

Aus derselben Zeit stammt der sog. Paumgärtnersche Altar, ursprünglich in der Katharinenkirche zu Nürnberg, jetzt in der Münchener Pinakothek (Saal I.) ein Triptychon mit der Geburt Christi im Mittelbild und den beiden Stiftern Stephan und Lucas Paumgärtner auf den Seitenflügeln. 5 bekleidete Kinderengel knien um das auf den Boden liegende Christkind, auf welches Maria mit Sorge herabsieht, während Joseph, wie es scheint, aus der in den Ruinen eines antiken Gebäudes eingerichteten Werkstatt herbeikommt. Im Hintergrunde die Verkündigung der Hirten in einer heitern Landschaft. Dieser und den Baulichkeiten des Vorgrundes ist ein so grosser Theil der Tafel eingeräumt, dass die Figuren fasst nur als Staffage erscheinen. Die Bildnisse der Stifter mit ihren Rossen, geharnischte Spiessbürger in Gestalt und Haltung, haben sehr unfeine Gesichtszüge, sind aber von sprechender Naturwahrheit; Beispiele eines nahebei übertriebenen Realismus, wie er in der Werkstatt Meister Wolgemuts üblich gewesen.

In Altargemälden fand A. Dürer für seine Bestrebungen keine Befriedigung; wie er unumwunden in einem Briefe an Jacob Heller vom 4. Nov. 1508 selbst bei Gelegenheit seiner Himmelfahrt Mariä ausspricht mit den Worten: „Es wär auch nie erhört worden, auf einen Altar solch Ding zu machen; wer möchte es sehen!“ Arbeiten der Art waren in Franken und Schwaben meistentheils zu Aufgaben des Kunsthandwerks geworden. In Dürer lebte das Verlangen, vermittelst seiner Kunst in ausgiebigerer Weise zum ganzen Volke zu sprechen, den herrschenden oder um die Herrschaft kämpfenden Gedanken zum Ausdruck zu dienen. Der

*) Die Gazette der Beaux Arts vom Mai 1878 veröffentlicht ein solches Blatt mit Dürers Namen neben einem sehr ähnlichen von Mantegna, das ihm offenbar als Vorbild gedient.

monumentalen Kunst, die dazu die Hand hätte bieten können, standen klimatische und architektonische Hindernisse im Wege. Bereits aber hatte sich in dem Bilddruck nach Holzschnitten ein Mittel dargeboten und bewährt, für die Kunst eine unbegrenzte Wirksamkeit zu gewinnen. Die Anregung, davon Gebrauch zu machen, hatte Dürer von seinem Meister Wolgemut erhalten, der mit Wilhelm Pleydenwurf um 1491 die Holzschnitte zu Hartman Schedels „Weltchronik" geliefert, einem Werke, dass den Anlass zu weltlichen und geistlichen Darstellungen gegeben und weiteste Verbreitung gefunden.

Dürer von der mächtigen reformatorischen Bewegung der Zeit ergriffen, strebte mit seiner Kunst weit über die Kirchenmauern hinaus; nicht über die Heilslehren der Religion! Auf das innigste durchdrungen von der beseligenden Kraft des Christenthums, die er vielfach verkannt und verachtet, von ihren berufenen Vertretern sogar schmählich missbraucht sah, hielt er sich für berufen in der Sprache der Kunst auf die Gemüther zu wirken.

Von allem was die heiligen Schriften ihm darboten, hatte ihn nichts so mächtig ergriffen, stimmte auch nichts so entschieden zu der herrschenden aufgeregten Stimmung, als die Offenbarung Johannis, die an die Schauer moralischer Verderbniss, welche in erschreckender Weise auch die Gegenwart offen legte, die Vernichtung drohenden so wie die Rettung verheissenden Visionen des Jüngers Christi auf Patmos knüpft. Sie erfüllte und beschäftigte mit eindringender Gewalt seine Phantasie und reizte ihn die wunderbaren und geheimnissvollen Bilder aller Welt vor Augen zu stellen.

Wir haben früher gesehen, wie auch die altflandrische Schule ihre höchste Kraft an die Bilder der Apokalypse gesetzt und damit den höchsten Höhepunkt ihrer Laufbahn erstiegen; A. Dürer beginnt gewissermassen die seinige, und zwar noch vor jener, mit dieser erhabenen Aufgabe, und während jene ihre unvergleichlichen Leistungen in Teppiche verwebt, die in einem königlichen Palast vergraben werden, fliegen Dürers Blätter zu Tausenden in alle Welt, zu allem Volk hinaus. Im J. 1498 erschien von ihm: „Die heimliche Offenbarung Johannis, oder Apocalipsis cum figuris" deutsch und lateinisch mit gothischen Lettern gedruckt und mit 15 grossen Holzschnitten geziert. Nach dem Titelblatt mit dem Martyrium des Johannes folgt dessen Berufung durch Christus; danach die Versammlung der 24 Aeltesten vor dem Throne Gottes; die 4 apokalyptischen Reiter: Tod, Hunger, Krieg und Pest, mit einer Gruppe von der Vernichtung Geweihten, der Engel der Mässigung über ihnen; mächtig in der Empfindung, doch noch unsicher in den Bewegungen als dem Ausdruck derselben. Wie diese Darstellung von einem gleichzeitigen niederländischen Meister benutzt worden, habe ich bei Gelegenheit der eben bezeichneten Madrider Teppiche berührt. Nun folgt die Bekleidung der Märtyrer durch Engel am Altar Gottes, darunter das Strafgericht Gottes über die Menschheit, über Kaiser und Kaiserin, wie über den Papst und die gesammte Klerisei. Das sechste Blatt enthält die 4 Engel die den Winden wehren und die Versiegelung der Auserwählten. Das siebente Blatt gibt die Vertheilung der Posaunen an die 7 Engel und die Befreiung der gefesselten Engel, dass sie erschlagen was ihnen in den Wurf kommt, eine Composition gewaltigster Leidenschaft. Auf das neunte Blatt mit der Verschlingung des Buches und dem Engel mit den Säulenfüssen folgt die vom siebenköpfigen Drachen bedrohte Jungfrau auf der Mondsichel und das von den Engeln zu Gott getragene Kind. Weniger gelungen ist der Kampf Michaels mit Satan. Auf dem 12. Blatte erscheint die Anbetung des 7köpfigen Drachens und der Schnitter im Himmel mit der Sichel; das 13. Blatt ist dem Siege der Auserwählten gewidmet, der Hochzeit des

„Lammes“, einem himmlichen Freudenfest. Im 14. Blatt tritt die babylonische Verführerin auf; im 15. wird der alte Drache in den Abgrund gestürzt und dem Johannes die Zukunft des Neuen Jerusalems geoffenbaret.

Die hohe Begeisterung und der tiefe religiöse Ernst, mit denen Dürer diesen Gegenstand erfasst und durchgeführt mit sichtbarer Hinweisung auf das entartete Babel-Rom, die Gebrechen und Schäden der Kirche, die bereits vielfach dem Spott und der Satire preisgegeben war, stellen Dürer unter die würdigsten Vorkämpfer der Reformation, wie denn auch sein Werk von weitgreifender Wirkung gewesen.

Im Auftrage des Kurfürsten Friedrich von Sachsen malte A. Dürer 1504 die Anbetung der Könige, mangelhaft wohl in Betreff der Zeichnung und Charakteristik der Gestalten, aber aufs fleissigste ausgeführt und harmonisch in der Färbung. 1603 an Kaiser Rudolph geschenkt kam es später gegen eine Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo nach Florenz, wo es jetzt unter den Hauptschätzen der Uffizien in der Tribüne zu finden ist.

Dürers künstlerische Thätigkeit hatte inzwischen doch, wie wir sehen, eine andere in das gesammte Volksleben und die religiöse Bewegung der Zeit und deren Gegenströmung eingreifende Richtung. Der durchschlagende Erfolg, den er mit der „Offenbarung“ erlangt hatte, bestimmte ihn, in gleicher Weise das Leiden Christi, des Erlösers der sündigen Menschheit, vorzuführen; und so entstand das Holzschnittwerk „Die grosse Passion“ in 7 Blättern, der alsbald „Die kleine Passion“ in 35 Blättern folgte. Noch aber stand im Volke der Marienkultus in voller Blüte, so dass Dürer ihn nicht übersehen konnte und er gab sich mit um so grösserem Eifer an „Das Leben der Maria“ (in gleichem grossen Format) als dasselbe zu den rohen, empörenden Schreckenscenen der Passion das mildernde, liebliche Bild der Jugendgeschichte Jesu in sich fasste.

Man wird meines Erachtens zum Verständniss und zu rechter Würdigung dieser Holzschnittwerke gelangen, wenn man neben ihren künstlerischen Eigenschaften auch ihre culturhistorische Bedeutung in Betracht zieht. Es ist eine rauhe Sprache, die Dürer in diesen Blättern spricht, im Volkston eines Dichters wie Hans Sachs, in Formen, wie sie in der Werkstatt Wolgemuts gebräuchlich waren und wie sie das Volk in Wahrheit an sich selber sah und desshalb leicht fasste und zu Herzen nahm. Vom rein künstlerischen Standpunkt aus lässt sich nun nicht in Abrede stellen, dass Formen und Verhältnisse der Körper, Bewegungen und Zusammenhang der Glieder noch sehr mangelhaft, die Physiognomien sehr unschön, und bei Christus, Maria und den Engeln sogar charakterwidrig sind, so wie, dass die Gewänder, selbst wenn sie der Gestalt und deren Bewegung sich anschliessen, durch ihre Knüllen und Knitter in steifen Massen die Möglichkeit der Wahrheit fern halten. Ist auch die Darstellung von Tadel, Hass Erbitterung, Leiden u. s. w. in den Passions-Blättern fast durchgängig übertrieben, das Mass des Erlaubten oft weit überschritten — wie z. B. wenn der Engel des Paradieses mit dem blanken Schwert auf die nackten Rücken der ersten Menschen einhaut, oder wenn Christus mit einem Strick die Opferverkäufer im Vorhof des Tempels peitscht und zu Boden schlägt; oder wie Malchas mit Händen und Füssen sich gegen den ergrimmten Petrus wehrt, u. s. w. aber bei alledem ist alles in diesen Bildern innerlich wahr, die Seele des Künstlers — nicht irgend eine äussere Beziehung, selbst keine Kunstregel — weckt und leitet die Phantasie, so dass man in das Gefühl des Künstlers hineingerissen wird, zumal wenn es mit Uebermacht

eintritt, wie etwa wo Christus seiner Mutter vor seinem letzten Gang nach Jerusalem Lebewohl sagt; oder wo ihm am Oelberg im Angesicht des bevorstehenden Leidens die Kraft zu verlassen droht und er händeringend Gott um Abhülfe oder um Beistand bittet.

Aber nicht nur rühren und erschüttern wollte Dürer mit seiner Kunst, erheitern und erfreuen sollte sie nicht minder, und die reichsten Mittel dazu hatte er in seiner Hand. Den Stoff schöpfte er aus dem Leben der Maria mit um so sichrerm Erfolg, als sie im Herzen des Volks, in Gebet und Fürbitte, die Nächste an der Gottheit lebte und doch das bescheidenste Erdenloos gehabt hatte. Dürer fügte der herkömmlichen Reihenfolge der Erlebnisse von der Zurückweisung des Opfers Joachims an bis zu der Auffindung des Knaben Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten neue Scenen nicht hinzu; aber er benutzte die Veranlassung zu Schilderungen reinsten Familienglückes, wie bei der Geburt der kleinen Gottesmutter, in einer grundgemüthlichen, einfach bürgerlichen Nürnberger Wohnstube; oder auf einer „Ruhe in Aegypten, wo Joseph von Kinderengeln unterstützt, sein Handwerk treibt als Zimmermann, und seine Frau am Spinnrocken sitzt neben der Wiege, in welcher das Christkind schläft. Von besonderer Schönheit sind hier, wie auf einigen andern Blättern (z. B. der Heimsuchung) die landschaftlichen Hintergründe.

Auch dem Kupferstich hatte Dürer um diese Zeit (1504—5) sich mit grossem Eifer gewidmet. Ich werde von seiner ruhmvollen Thätigksit auf diesem Gebiete später Mittheilung machen.

Am Ende des J. 1505 unternahm Dürer seine zweite Reise nach Venedig, wahrscheinlich auf Veranlassung der deutschen Gemeinde daselbst, die auch alsbald nach seiner Ankunft ein Altargemälde für ihre dem H. Bartholomäus gewidmete Kirche bei ihm bestellte. Es kennzeichnet ihn und die Zeit, dass er die Tafel für die Summe von 110 fl. zu malen übernahm und dass er sie in 2 Monaten zu vollenden gedachte, doch deren 5 dafür brauchte. Das Gemälde ward später von Kaiser Leopold II. durch Kauf erworben, 1782 aber von Wien nach Prag in das Prämonstratenser Kloster des Strahof gebracht. Hier hat es im ersten Drittel unsers Jahrhunderts eine sehr unverständige „Auffrischung", ja theilweise Uebermalung erfahren, so dass es viel von seinem ursprünglichen Werthe verloren hat. Das Bild unterscheidet sich wesentlich von den bisherigen Arbeiten des Künstlers. Freilich die Basis des Realismus, auf der die Kunst Dürers steht, zu verlassen, ist nicht der entfernteste Versuch sichtbar; jeder Zug im Bilde zeugt von seinem innigen Zusammenhang mit Natur und Wirklichkeit. Aber in der weisen Benutzung des Raumes für das Uebergewicht der menschlichen Gestalten, in der Strenge der symetrischen Anordnung, in der Werthschätzung der Massenwirkung bei den Gewändern, ja selbst in der Formenwahl des Gefältes, erkennen wir unbedingt den Einfluss jener Werke, in deren Nähe er das Bild gemalt; ja eine besonders auffallende Gestalt, der Laute spielende Engel erinnert so lebhaft an Giovanni Bellini, dass wir ihn fast für eine dem von ihm hochgeschätzten italienischen Kunstgenossen dargebrachte Huldigung ansehen möchten.

Das Bild hat den Namen des Rosenkranzfestes und bezieht sich auf die Einführung des Rosenkranzes in die katholische Kirche. Dürers poetischer Sinn verwandelte die Paternosterschnüre in Kränze von blühenden Rosen und gewann damit heitere und reizende Motive der Darstellung. Die kirchliche Scene verlegte er in eine sonnige Landschaft, unter schattige

Bäume auf grünen, blumigen Rasen, mit weiter Fernsicht in lachende Auen auf eine Stadt mit hohem Schloss von deutscher Art.*)

Auf einem Throne, hinter welchen ein Teppich von 2 Engelkindern in der Luft gehalten wird, sitzt die heilige Jungfrau, die Königin des Festes. Zwei der andern ganz ähnliche Kinderengel halten die Sternenkrone über ihrem Haupt. Sie ist in einen weiten, faltenreichen Mantel gehüllt; das aufgelöste Haar fällt in Wellen über die linke Schulter herab; mit ihrer Rechten hält sie das unbekleidete, auf einem weissen Tuch liegende Kind, das sich fast ungeschickt in ihrem Schoosse streckt, um den Rosenkranz, den es mit beiden Händchen hält, einem vor ihm knieenden würdigen Manne aufs Haupt zu setzen. Der goldbrokatene Mantel, die päpstliche Krone neben ihn bezeichnen ihn als das geistliche Oberhaupt der abendländischen Christenheit. Dem Papst gegenüber kniet ein weltlicher Fürst, den Maria mit Rosen bekränzt und in welchem wir den deutschen Kaiser Maximilian erkennen. Die beiden höchsten Mächte der Christenheit empfangen die ersten Kränze, und zwar unmittelbar aus göttlichen Händen und als Repräsentanten jener beiden Gewalten, denen Erhaltung und Schutz von Kirche und Reich anvertraut ist, und die sich hier in Gruppen, die eine hinter dem Papst, die andere hinter dem Kaiser darstellen. Die Frommen auf der geistlichen Seite empfangen ihre Kränze theils von Engeln, theils vom H. Dominicus, (der den Rosenkranz eingeführt in die Kirche) während auf der weltlichen Seite hinter dem Kaiser ein Ritter in Waffenschmuck und ein Mann, in welchem man den Reichskanzler vermuthen möchte, knien, so dass Militär- und Civilgewalt als die Hauptsäulen des Staates dem Kaiser zunächst gesehen werden. Dann fehlt es auch nicht an Bürgern, Bauern und Frauen, denen Allen Rosenkränze zugedacht sind. Nur zwei Männer halten sich so in der Ferne, dass sie Gefahr laufen, übergangen zu werden: es ist Albrecht Dürer selbst mit der Urkunde des Bildes in der Hand**) und der gelehrte Rathsherr und Contingentführer Wilibald Pirkheimer, an den Dürer, während er an dem Bild malte, geschrieben, dass er „kein andern frewnt awff erden hab, den ihn".

Der ganzen festlichen Aufführung gewissermassen eine Stimme zu geben, hat Dürer einen Engel zu Füssen der h. Jungfrau zwischen Papst und Kaiser gesetzt, der, die Laute in der Hand, die Handlung mit Saitenspiel begleitet.

Ausser den 3 bezeichneten Bildnissen enthält das Gemälde gewiss noch eine Anzahl Konterfeis bestimmter Personen; leider haben sich keine Anhaltpunkte für einigermassen zuverlässige Bezeichnungen gefunden.

Nächst der Klarheit und Schönheit des architektonischen Aufbaues dieses Gemäldes und den lebensvollen Physiognomien zeichnet dasselbe sich durch seine feine Charakteristik aus, wie sie sich selbst in den Händebewegungen ausspricht. Wie bezeichnend ist z. B. die conventionelle oder rituelle Haltung der wie zum Gebet geschlossenen Hände des Papstes gegenüber den offenen, ein augenblickliches Ergriffensein ausdrückenden Händen des Kaisers, oder diejenige des Cardinals entgegen der des Kanzlers, dessen spielende Finger es verrathen, dass er mit seinen Gedanken nicht ganz gegenwärtig ist.

Fast durchgehend herrscht in diesem Bilde ein Feingefühl für Schönheit der Linie, wie

*) S. die Bildtafel. Die Madonna habe ich nach einer Copie der noch nicht restaurirten Tafel gezeichnet, da der Restaurator ihr ein Gesicht seiner Erfindung gegeben.

**) Darauf steht geschrieben: „Exegit quinquemestri spatio Albertus Durer Germanus MDVI.

es sonst dem Meister nicht eigen ist; dazu ist alles, sind Hände und Haar, Blumen und Steine, Waffen und Stoffe, vornehmlich aber die (grösstentheils gut erhaltenen) Männerköpfe mit einer Genauigkeit, Liebe und Festigkeit gezeichnet, dass aus jedem Strich die hohe Meisterschaft spricht. Soweit die Uebermalung das Bild verschont, ist die Carnation naturwahr, die Farbe der Gewänder tief kräftig; der Farbenauftrag flüssig und durchsichtig, die Ausführung bewunderns-werth vollendet; so dass er wohl an seinen Freund Pirkheimer schreiben konnte: „Wist daz mein thafell sagt sy wolt ein Dugaten drum geben daz Irs segt sy sey gut und schön von Farben.“ Auch die venetianischen Maler, die sonst nicht gut auf ihn zu sprechen waren, äusserten sich nun, „sy haben schöner Farben nie gesehen.“

Nach Ausführung eines kleinen Bildes, Christus unter den Schriftgelehrten, das er in 5 Tagen gefertigt, und das sich jetzt in der Galerie Barberini zu Rom befindet, ferner eines kleinen Crucifixes, jetzt im Dresdener Museum, und mehrer Bildnisse und Studien nach der Natur, machte er noch einen Abstecher nach Bologna, wo ihm von den Künstlern grosse Ehren erwiesen wurden und er seine Absicht erreichte, (von einem nicht genannten Gelehrten) „um kunst willen in heimlicher perspectiua“ sich unterrichten zu lassen und kehrte (im ersten Drittel des Jahres) 1507 nach Nürnberg zurück. Seine erste Arbeit daselbst waren 2 Tafeln Adam und Eva in Lebensgrösse, zu denen er die Vorstudien noch in Venedig gemacht haben mag. Sie haben nach wechselndem Aufenthaltsort den Weg über die Alpen, gleichsam in ihre Heimath, eingeschlagen und befinden sich nun in den Uffizien zu Florenz. Alte Copien besitzen die öffentlichen Sammlungen zu Madrid und zu Mainz.

Auf die Heiterkeit des „Rosenkranzfestes“, und die Freuden Italiens folgte eine Aufgabe welche die Phantasie des Künstlers mit Bildern des äussersten Schreckens erfüllen musste. Die Darstellung körperlicher Pein widerstreitet dem Wesen der höheren Kunst; sie setzt bei den Beschauern Unempfindlichkeit, oder ein Gefühl der Freude im Anblick fremder Qual voraus, das allenfalls bei drastischer Ausführung von Höllenstrafen an Bösewichtern eine Art Rechtfertigung findet. Ungerechte Misshandlung empört, aber das Entsetzen steigert sich zur Unerträglichkeit bei Massenhaftigkeit unschuldig Leidender und verübter Unmenschlichkeiten. Mit dem Martyrium der Zehntausend vom J. 1508, einer Bestellung des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, kehrte Dürer in die Anschauungsweise der „Passion“ zurück, und stellte die grössten und mannichfachsten Grausamkeiten, Martern und Hinrichtungen an lebenden, und zwar an guten und gerechten Menschen verübt, mit allen Merkmalen der Wirklichkeit unbarmherzig vor Augen. Das schreckliche Bild (von welchem eine Copie in Schleissheim sich befindet und ein Holzschnitt in etwas abweichender Weise existiert) ist, nachdem es vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Grossmüthigen seinem nicht grossmüthigen Feinde Kaiser Carl V. zum Geschenk gemacht worden, in die Sammmlung des Belvedere zu Wien gelangt. Es ist mit unendlichem Fleisse ausgeführt und ein zweites Denkmal der Freundschaft von Dürer und Pirkheimer, die Beide inmitten der für die Verherrlichung Christi leidenden und blutenden Schlachtopfer — Dürer von sichtlichem Schauer durchdrungen — als Zeugen stehen.

Nachdem der Künstler in so erschütternder Weise die Qualen durchdacht und dargestellt, die aus dem Christenthum seinen muthigsten und standhaftesten Bekennern erwachsen waren, wendete er seine Augen nach den hohen und unvergänglichen Freuden desselben und entwarf ein Bild des Himmels und der himmlischen Seligkeit, das nach Allem was man davon weiss, an heiterer Schönheit und Lieblichkeit von keinem ähnlichen übertroffen worden ist, und worauf

er nach seinem eigenen Zeugniss den grössten Fleiss und die treueste Liebe verwendet hat: die Himmelfahrt und Krönung Mariä, 1509 für Herrn Jacob Heller in Frankfurt a. M. gefertigt, nebst 4 Seitenflügeln (von den Händen seiner Gesellen) in der Hellerschen Capelle der dortigen Dominicanerkirche aufgestellt; 1615 von Kurfürst Maximilian von Bayern den Mönchen gegen eine Copie des Bildes von Paul Juvenel abgehandelt*) und nach München gebracht, wo sie im Schlossbrand von 1674 zu Grunde gegangen. Dürer hat sehr ausführliche Studien zu diesem Bilde gemacht, davon viele in der Albertina zu Wien, in der Kunsthalle zu Bremen, im Louvre zu Paris und in einigen Privatsammlungen sich befinden.

Das vierte der grossen religiösen Gemälde Albrecht Dürers ist die Dreifaltigkeit, ausgeführt 1511 im Auftrag des Rothgiessers Matthäus Landauer für die Allerheiligen-Capelle des von ihm und Erasmus Schildkrot 1501 neuerbauten Bruderhauses zu Nürnberg. Durch Kaiser Rudolph von den Nachkommen Landauers angekauft und nach Prag gebracht, befindet es sich jetzt wohlerhalten in der Sammlung des Belvedere zu Wien.

Wenn Dürer in dem ersten seiner religiösen Bilder einem kirchlichen Feste eine neue Seite abgewonnen, im zweiten sich in die Schmerzen und Leiden der Menschheit versenkt, unter denen diese Kirche aufgerichtet worden, im dritten die ihr verheissene ewige Seligkeit unsträflichen Lebens im Lichte der heitersten Dichtung gezeigt, so wendet er sich nun zum Ernst des höchsten dogmatischen Lehrbegriffs unsrer Religion. Oft hat die Kunst, und fast immer vergeblich, sich dieses unfasslichen Begriffs zu bemächtigen gesucht. Von Dürer dürfen wir ein tiefes, von Glaubenstreue und scharfem Verstand geleitetes Eindringen in das Dunkel des Mysteriums erwarten.**) Der Schauplatz seines Bildes ist der Himmel. Gott Vater hält den an's Kreuz gehefteten Sohn im Schooss, über ihm schwebt die symbolische Taube.

Ein Chor von Engeln mit den Marterwerkzeugen umschwebt die Gruppe, ein Kranz von Cherubim das Sinnbild des heiligen Geistes. Zur Rechten der Gottheit Maria und viele weibliche Heilige, zur Linken der Täufer nebst Moses und David, Patriarchen, Propheten und Heiligen beiderlei Geschlechts, beide Schaaren wie zum Kranz verbunden durch eine weiter nach vorn, oder tiefer sich anschliessende Schaar: der Papst und viele geistliche Würdenträger, weiter rechts der Kaiser mit Kriegern und Grossen des Reichs, Volk auf beiden Seiten, Alle in religiöser Erhebung zum Höchsten.

Gott Vater, mit den Zeichen der Allmacht bekleidet, von Engeln umgeben, ist nicht neu; Christus aber ans Kreuz genagelt im Himmel, wo er in dieser Lage nach christlicher Ansicht, unmöglich aufzusuchen ist, muss eine besondere Bedeutung haben. Christus, der Sohn Gottes, ist am Kreuze gestorben, seine Gottheit ist zum Vater zurückgekehrt, in ihm beschlossen, eins mit ihm. So ist er in seiner Besonderheit zugleich dargestellt und auch aufgehoben. Für den heiligen Geist haben Kirche und Kunst nur das neutrale Symbol einer Taube; aber es steht dem Künstler frei, den Gedanken lebendig zu gestalten. Des Geistes Wesen und Verwirklichung ist die Gemeinschaft der Heiligen, die heilige christliche Kirche. Der Geist ist in Gott, nur was er gewirkt, steht ausser ihm, aber zu ihm. Und so konnte Dürer in dieser Gemeinde und ihrer religiösen Erhebung die Macht des heiligen Geistes, d. i. diesen selbst sehen und darstellen. Wo aber der Geist Gottes ist, da ist Gott selbst!

*) Die jetzt in der städtischen Galerie zum Saalhof aufbewahrt wird.

**) S. die Bildtafel.

Tief unter dieser himmlischen Erscheinung breitet die Erde in weiter Landschaft sich aus; einsam auf einem Hügel im Vorgrund steht der Meister des Bildes und hält mit der Rechten eine auf den Boden gestellte Tafel mit der Inschrift: ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT ANNO A VIRGINIS PARTU 1511.

Gross und wirkungsvoll in der Anordnung, frisch und körnig in der Zeichnung, vollkommen in malerischer Behandlung ist das Bild doch nicht ganz frei von störenden Formen und Sonderbarkeiten, die nicht recht in den Himmel passen; wohl aber hat er sich bei einzelnen Köpfen von Engeln und weiblichen Heiligen zu grosser Schönheit erhoben.

Albrecht Dürer hatte zu diesem Bilde einen Rahmen entworfen, für welchen er die Formen der Frührenaissance angewendet; nicht besonders glücklich, indem er über dünnen korinthisierenden Säulen, und einem vortretenden aber sehr schmalen Gebälk die Last eines grossen halbkreisrunden Tympanons mit fast doppelt so grossen Figuren, als das Bild enthält, gelegt und die ganze schwere Masse auf einen ganz schwachen Sockel gestellt. Ungeachtet der sehr schönen und zierlichen Einzelnheiten hat Kaiser Rudolph seiner Zeit den Rahmen in Nürnberg zurückgelassen, wo erst neuerdings die zerstreuten Theile wieder aufgefunden und zusammengefügt, auch von Heideloff in nicht gar glücklicher Weise restauriert worden sind.

Nach Beendigung dieses Gemäldes wandte sich Dürer wieder mit ganzer Seele jener künstlerischen Thätigkeit zu, mit welcher er von Anfang an in die geistige Bewegung der Zeit eingegriffen. Nicht nur, dass er den Marienbildern noch einige Tafeln hinzufügte, auch mehre einzelne Holzschnitte entstanden jetzt unter seiner Hand, von denen ich nur die Dreifaltigkeit (ähnlich der Mittelgruppe des Landauer-Bildes,) die Enthauptung des Johannes, die Messe des H. Gregorius, den H. Hieronymus, den H. Christophorus, und vor Allen den colossalen Christuskopf mit der Dornenkrone anführen will.

Im Jahre 1511 gab A. Dürer seine „drei grossen Bücher": die Apokalypse mit Beifügung eines Titelblattes, das Marienleben in 20 Blättern und die grosse Passion in 12 Blättern heraus. Die Apokalypse erschien mit dem lateinischen Text der ersten Auflage; das Marienleben erhielt durch den Benedicktiner Chelidonius, einen Freund Dürers, einen erklärenden Text in lateinischen Distichen.

Wie werthvoll nun auch der Holzschnitt für möglichst weite Verbreitung künstlerischer Darstellungen sich erwies, das feine Formgefühl Dürers konnte darin ein Genügen nicht finden. Gleichzeitig hatte er sich auf den Kupferstich eingeübt, dessen erste Handgriffe er vielleicht schon in der Werkstatt seines Vaters erworben. Was er in dieser Kunst geleistet, hat ihn mir von jeher besonders werth gemacht; seine Eigenthümlichkeit in das hellste Licht gestellt; ja es scheint auch, dass er selbst lieber mit dem Grabstichel, als mit dem Pinsel gearbeitet. Schon vor der zweiten italienischen Reise hatte er mehre Bläter (u. a. Adam und Eva) in Kupfer gestochen; nach derselben aber fertigte er 16 Blätter aus der Leidensgeschichte Christi (die zum Unterschied von den Holzschnitten „das kleine Leiden Christi" genannt werden). Sie gehören zu Dürers vorzüglichsten Arbeiten, und erreichen in einzelnen Darstellungen den Ausdruck einer Wahrheit und Stärke der Empfindung, der zum tiefsten Mitgefühl hinreisst, wie u. a. bei Christi Gebet am Oelberg.

Unter den Nachbildungen nach dem Leben stehen die Bildnisse obenan. Sie zeichnen sich durch charakteristische Auffassung, Treue und Wahrhaftigkeit und eine glänzende Ausführung aus, bei welcher die Reinheit und Bestimmtheit der Form vor Allem zur Geltung gelangt.

Derart sind die Bildnisse des Cardinals Albert von Brandenburg (1518 und 1523), des Kurfürsten Friedrich d. Weisen (1504), des Erasmus von Rotterdam, des Philipp Melanchthon und von Wilibald Pirkheimer (sämmtlich von 1526).

In keinem noch so kurzgefassten Lebensabriss Dürers darf es mit Stillschweigen übergangen werden, in wie achtungsvoller Beziehung er zu dem grössten der gleichzeitigen Kunstgenossen gestanden. In der Albertina zu Wien ist aus Dürers Nachlass ein Blatt aufbewahrt mit einem mit dem Rothstift gezeichneten Studium nach dem nackten Modell eines Mannes; darauf steht von Dürers Hand geschrieben: „1515. Raffahel de Vrbin, der so hoch peim pabst geacht ist gewest, der hat dyse nackette bild gemacht vnd hat sy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt, im sein hand zw weisen“. Als Gegengabe sendete ihm Dürer sein Werk (wahrscheinlich „das kleine Leiden Christi“) und sein Bildniss, wie Vasari berichtet.

Bei der ausserordentlichen Vorliebe Dürers für jene Erscheinungen des Lebens, die weder durch Bildung noch durch Reflexion aus ihrer Naturwüchsigkeit gebracht und freilich desshalb auch oft roh und selbst gemein sind, fand er in ihnen einen erwünschten Stoff für seine Kupfertafeln und wusste sie unübertrefflich lebenswahr zu schildern, wie z. B. Bauern die Eier oder Geflügel zu Markte tragen, oder ihre Tanzsprünge machen, oder zärtlichen Empfindungen Raum geben, jubelnde oder streitende Landsknechte, einen Koch mit seiner Frau, Dudelsackpfeifer u. s. w. und da er für solche Darstellungen keinen andern Vortrag und Styl hat, als für seinen religiösen, so ist der Weg von den einen zu den andern sehr kurz. Dafür ist aber auch seine Madonna, er mag sie hinsetzen wie oder wohin er will, fast immer das rührende Bild der Mutterliebe und Muttersorge einer rechtschaffenen Nürnberger Zimmermannsfrau.

In einer dritten Gattung Dürerischer Kupferstiche, in den freien Phantasien, geben sich die Eigenthümlichkeiten und Eigenheiten des Meisters sehr bestimmt, ja selbst in grellem Ausdruck kund. Den Stoff entlehnte er bald aus der Natur, deren Erscheinungen er irgend einen mehr oder weniger klaren Sinn unterlegte, oder auch in ein bisher nicht enträthseltes Gedankendunkel hüllte; bald aus der Religion, aus der er den Faden nahm, um ihn beliebig weiter zu spinnen; bald aus der Mythologie, deren Gestalten freilich in der Regel das griechische Costüme gegen das des Adam Kraft oder Hans Sachs austauschen mussten.

Das früheste hierher zu zählende Blatt sind die Hexen mit der Jahrzahl 1497, 4 nackte Weiber, ursprünglich wohl nur ein Naturstudium, aber mit dem Gedanken an ihre Gefahr drohenden Reize die Veranlassung zur Hinzufügung der Zeichen des Todes im Vordergrund und des lauernden Teufels in einem Winkel des Hintergrundes, die denn auch die beigeschriebenen Buchstaben O. G. H. zu „O Gott hilf!“ ausfüllen lassen dürften. — Unklar dagegen bleibt ein andres Blatt: die Hexe. Unter einem nackten, alten und hagern Weibe, das verkehrt auf einem Bocke sitzend durch die Luft reitet, sieht man 4 Genien mit Gefässen in den Händen und in den abenteuerlichsten Stellungen; ein verworrenes Traumbild.

Mannichfache Anregung erhielt Dürer im Umgang mit gelehrten Freunden, unter denen Wilibald Pirkheimer und der Jurist und Theolog Lazarus Spengler wohl am meisten Einfluss auf ihn hatten. Gedanken, die sie in Worte fassten, gestalteten sich bei ihm zu Bildern und viele seiner tiefsinnigen Blätter weisen auf diesen geselligen Verkehr zurück. So scheint es, dass Gespräche über die 4 Temperamente, (oder wie Dürer sagt Complexe) ihn zu der Darstellung der „Melancholie“ gereizt haben, einem der kostbarsten Kupferstiche des Meisters, vom

J. 1514. Umgeben von Büchern und Instrumenten, von Wunderzeichen des Himmels und der Erde, bei denen die Freudenquellen des Lebens versiegen, sitzt eine weibliche geflügelte Gestalt mit bekränztem Haupte vor uns, in tiefes Nachdenken versunken: die Melancholie. — Im entschiedenen Gegensatze dazu steht das köstliche Blatt mit dem Ritter durch Tod und Teufel, dem Repräsentanten des thatkräftigen colerischen Temperamentes. Mitten durch eine reiche Landschaft, in der man in der Ferne eine Burg erblickt, reitet der Kriegsmann in vollem Waffenschmuck und unbekümmert um den Tod, der ihm zur Seite trabt, und um den Teufel, der seiner Fährte grinsend folgt. — Bei dem Hieronymus in seiner Clause weiss Dürer Waldeinsamkeit in Stadt- und Menschenferne, oder das Stillleben einer Studierstube bis zur Papierschere und dem Lichtstümpchen aufs vollständigste und reizendste auszumalen, so dass er wohl dabei an das phlegmatische Temperament gedacht haben mag, worin ihn der schläfrige Löwe zu Füssen des Heiligen nur bestärken konnte. — Vielleicht könnte man mit dem Bilde des H. Hubertus (oder — wie Dürer ihn nennt — Eustachius) und der darin niedergelegten glänzenden, poetischen Schilderung des Wald- und Jagdlebens mit Baum und Strauch und Gras, mit Gevögel und Wild, Jagdhunden und Jagdgeräth, das ewig heitre sanguinische Temperament bezeichnet sehen, wofür die Legende nur der gelegentliche Anhaltpunkt wäre.

Die Lust religiöse Themata zu variieren und in andere Gebiete hinüber zu spielen, spricht indess aus keinem seiner Werke so vernehmlich, als aus den Randzeichnungen, die er im J. 1515 zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, einem von diesem veranstalteten Prachtdruck auf Pergament in leichten, bald rothen, bald grünen, braunen u. s. w. Umrissen mit wenig Schattenangabe mit der Feder hinzugefügt. Es sind 43 Blätter von seiner Hand; das Ganze, welches L. Cranach mit 8 Blättern vermehrt, wird in der Hof- und Nationalbibliothek zu München aufbewahrt. Die Gebete sind theils Psalmen, theils Anrufungen von Heiligen, oder sie beziehen sich auf Festtage. Oft steht nur eine Heiligengestalt zwischen Blätter- und Blumenranken, in denen ein Vögelchen oder sonst etwas Lebendiges auch noch Platz gefunden; häufiger geht er weiter: Gedenkt das Gebet der Hinfälligkeit des Lebens, so zeichnet Dürer einen Arzt an den Rand, der des Patienten Wasser besieht; über ihm hängt eine todte Ente, unter ihm nascht ein Häschen — das ist der Kranke — Trauben — nehmlich Saft; ist es gegen die Mächtigen der Erde gerichtet, so lässt er einen König auf seinem Triumphwagen von einem Bocke ziehen, den ein Liebesgott auf dem Steckenpferd am Barte leitet, während über ihnen in stiller Grösse Christus steht und Michael den Satan bezwingt. Bei der Verkündigung pflanzen und pflegen Engel den Baum des Lebens, Satanas aber wird mit einem Hagelregen überschüttet. Neben dem Vaterunser führt ein flötender Fuchs eine Hühnerschaar in Versuchung; aber ein treuer Wächter steht gerüstet über ihnen. Unter einem betenden und lobsingenden Engel treibt die Völlerei ihr Wesen, und wo in einem Psalm die über die Völker der Erde ausgebreitete Herrschaft Gottes gepriesen wird, zeichnet der Künstler Indianer und Araber an den Rand. Der Aufforderung des Psalmisten zu freudiger Erhebung kommt er mit Stadtmusicanten und tanzenden Bauern nach; werden fremde Götter als Götzen bezeichnet, so hat er Hercules bei der Hand, den er übrigens auch unbefangen als Sinnbild göttlicher Allmacht benutzt, wo er ihn die Harpyen tödten lässt. Häufig gibt er in einer Randfigur nur die durch das Gebet angeregte Stimmung wieder, als ob jene das Gebet spräche; oder er nimmt einen einzelnen Gedanken und macht selbst durch Umkehrung ein Bild daraus. Heisst es z. B. „Ueberall hab' ich nach

Ruhe gesucht“ so steht ein geschäftiges Marktweib am Rande, das schwerlich Ruhe sucht und gibt; preist aber ein Psalm den Menschen als den Herrn der Schöpfung, unter dessen Füsse alle Creatur gegeben ist, auch die wilden Thiere, so kann er sich der Ironie nicht enthalten und lässt einen alten lahmen Kapuziner in Gesellschaft zweier Dudelsackspfeifer dem König der Wüste, dem Löwen, ihre Uebermacht ankündigen, der mit vergeblicher Abwehr einer Mücke beschäftigt ist, die ihm so wie den Herren der Schöpfung ihre Uebermacht zu Gemüth führt.

Noch ungebundener und wirklich abenteuerlich erscheint Dürer, wenn er seine Phantasie in das Feld der Mythologie und Märchen sich verirren und etwa die Proserpina durch Pluto entführen, oder Amymone durch den zum Seeungeheuer gewordenen Neptun oder Triton rauben oder retten lässt. So schildert er den Traumgott in einem Dämon, der mit dem Blasbalge einem schlafenden Mann ins Ohr blässt. Zur Anwendung antiker Formen reicht seine Geschmacksbildung nicht aus, und der nach Pirkheimers Angabe gefertigte Triumphwagen, sowie die nach Stabius Programm ausgeführte grosse Triumphpforte Maximilians sind trockne allegorische Schmeicheleien, deren Dichtung höchst nüchtern und kühl, deren bildnerische Ausführung bei dem ungeschlichteten Widerspruch zwischen dem angeborenen Naturalismus und dem angelernten Antikismus und ohne Hinzutritt von Phantasie und Gemüth matt und geschmacklos ist.

Im J. 1520, da die Pest in Nürnberg grosse Verheerung anrichtete, machte Dürer mit seiner Frau und einer Magd eine Reise nach den Niederlanden, die er am 12. Juli antrat und mit der Abreise am selben Tage des nächstfolgenden Jahres zum Abschluss brachte. Er hat ein ziemlich sorgfältiges Tagebuch geführt über seine Reiseerlebnisse, das in den „Reliquien“ Campes von 1828 abgedruckt ist. Den längsten Aufenthalt hat er in Antwerpen gemacht; überall, aber besonders hier ward er ehrenvoll aufgenommen, wo die Künstler ihm ein Fest bereiteten und Gelehrte, wie Erasmus, der Astronom Nicolaus Kratzer und A., Kaufherren und Consuln fremder Länder sich um seine Bekanntschaft bemühten und wo er mit Einladungen und Geschenken überhäuft wurde. Von den Künstlern war es Quentin Matsys, den er zuerst und am öftersten sah. Nach Brüssel fuhr er am 26. August, um dem Einzug des neuen Kaisers, Carl V., beizuwohnen, um womöglich ihm persönlich zu nahen mit der Bitte, den Gnadengehalt, den K. Maximilian ihm gegeben, fortbestehen zu lassen. Er hat lange genug auf die Entscheidung warten müssen, die ihm erst am 12. Nov. in Cöln in einer Bestätigungs-Urkunde zukam. Noch einmal nach Antwerpen zurückgekehrt, besuchte er auch von da aus Gent, Brügge, und Mecheln, sah mit Andacht viele „gute Gemälde grosser alter Meister,“ arbeitete ohne Unterlass zeichnend und malend und ward überall mit Festen und Gastgeschenken hoch geehrt. Zu den Künstlern, auf deren Bekanntschaft er besondern Werth legte gehörte Patenier und Lucas von Leyden, deren Bildnisse er auch zeichnete. Schon zur Abreise bereit ward er von K. Christian II. von Dänemark, der aus seinem Reich vertrieben nach den Niederlanden gekommen, aufgefordert, sein Bildniss zu malen und ihn nach Brüssel zu begleiten, und als der König hier dem Kaiser Carl ein Festmahl gab, gehörte auch der Maler von Nürnberg zu den eingeladenen Gästen.

Es ist früher bemerkt worden, dass Dürer nach Beendigung der „Dreifaltigkeit“ kein grösseres Oelbild mehr gemalt habe — eines ausgenommen, von welchem später gesprochen werden soll —; aber den Pinsel hat er darum doch nicht aus der Hand gelegt. Mechel in

seinem Museum VI p. 224 ff gibt uns die Beschreibung eines Bildes von Dürer, welches den Tod der heiligen Jungfrau vorstellt, und das aus der Sammlung des Grafen Fries in Wien nach England gewandert; gemalt wahrscheinlich für den Bischof von Wien, Georg von Zlatko, einen Freund vom Kaiser Maximilian, 1518 zum schmerzlichen Gedächtniss des Hingangs der Kaiserin Maria von Burgund. Dürer hatte nicht nur der sterbenden Heiligen das verklärte Antlitz der Kaiserin, sondern auch den betenden und weinenden Aposteln Bildnisszüge bestimmter Personen aus der Umgebung des Kaisers gegeben, ja den Kaiser selbst in das Bild gebracht, so dass dasselbe unvermerkt zum Tode der Maria von Burgund geworden war. Der Jünger Johannes, welcher der Sterbenden die brennende Kerze in die Hand gibt, ist der Kaiserin Sohn, der nachmalige Philipp der Schöne von Spanien. Am Fussende des Bettes kniet im weissen Chorkleid der Bischof von Wien, Georg von Ztlatko, der Freund und Rathgeber des Kaisers, welcher desshalb auch dargestellt ist, wie er sich auf des Bischofs Schulter stützt, während der kaiserliche Hofhistoriograph Joh. Stabius neben ihm betet. Oberhalb der Sterbenden aber hatte Dürer den Erlöser gemalt, wie er die Seele der Entschlafenen in seine Arme nimmt.

Ein Hausaltar vom J. 1523, auf Goldgrund ursprünglich in Cöln, nun in seine Theile zerlegt und zerstreut, ist vornehmlich um seiner eigenthümlichen Anordnung willen von Bedeutung. Das Mittelbild, jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. zeigt Hiob in seinem tiefsten Elend, wie ihn seine Frau mit Wasser überschüttet; die Seitenflügel mit den HH. Joseph und Joachim, Simeon und Lazarus befinden sich in der Münchner Pinakothek, und deren Aussenseiten: zwei Spielleute, der eine mit einer Pfeife, der andere (dem Maler selber ähnlich) mit einer Trommel, im rothen Mantel mit lang herabhangenden Zipfeln, im städtischen Museum zu Cöln. Wie weit ist Dürer damit von dem ursprünglichen Inhalt eines Altarbildes abgewichen und wie tief musste die kirchliche Phantasie herabsteigen, bis sie ohne Anstoss und Bedenken an die Stelle lobsingender Engel gemeine Stadtmusicanten stellte! Nebenbei ist die malerische Behandlung dieses Bildes bemerkenswerth, der ganz leichte, flüssige Farbenauftrag, wodurch es die Transparenz eines Glasgemäldes erhalten hat; eine Methode, die auf Quentin Matsys, oder auch auf den cölnischen Meister vom Tode Mariä zurückweist.

Nach Beschluss des Rathes von Nürnberg, vom J. 1521 sollte das Rathhaus ausgemalt werden und zwar nach Zeichnungen Dürers. 3 Felder des Saales waren dafür in Aussicht, und die verschiedene Bestimmung desselben für den Kunstschmuck zum Motiv genommen. Der Saal wurde zu Staatsversammlungen, zu Gerichtsverhandlungen und zu geselligen Festen und Lustbarkeiten benutzt. Mit Bezug auf die letzte Bestimmung zeichnete Albrecht Dürer eine Gruppe lustiger Musikanten für den s. g. Pfeiferwinkel, wo sie ursprünglich von einem untergeordneten Künstler ausgeführt, noch jetzt, aber gräulich übermalt, zu sehen sind. Für den mittlern Raum zeichnete er „die Strafe der Verleumdung des Apelles“ nach Lucians Beschreibung; für den letzten und grössten Theil der Wand den Triumphzug K. Maximilians. Von diesen beiden letzten Bildern ist nichts übrig, als was Dürer flüchtig dazu entworfen.

Von den Madonnenbildern, die Dürer gemalt, ist eines der anmuthigsten die Madonna mit der angeschnittenen Birne, von 1512, im Belvedere zu Wien; minder ansprechend die Madonna mit der Kornblume in den Uffizien zu Florenz, mit der Nelke in der Augsburger Galerie, mit der Schwertlilie in der Sammlung zu Prag; auch die Maria mit Anna und dem Christkinde, von 1519, halbe Figuren in Lebensgrösse, ein Gemälde, das aus der Schleissheimer Galerie auf dem Wege

der Versteigerung in die Hände eines Künstlers und von diesem ins Ausland gekommen, gehört nicht zu Dürers anmuthigen Schöpfungen.*)

Bildnisse hat Dürer in grosser Anzahl gemalt. Die unbeugsame Treue und Wahrhaftigkeit, ein Hauptgrundzug in seinem Charakter, der es ihm unmöglich machte, etwas aus eignen Mitteln der Wahrheit hinzuzusetzen oder abzubrechen, dazu der helle scharfe Blick in das Leben und in die Seelen, das feine Formgefühl und die sichere Hand, befähigten ihn vorzugsweis zum Bildnissmaler. Als erste Probe seiner Kunst nach beendigter Lehrzeit malte er das Bildniss seines Vaters, das jetzt in der Sammlung der Uffizien zu Florenz aufgehängt ist, und nach der Heimkehr von der Wanderschaft 1497 ein zweites, jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland im Sion-House, von welchem eine Copie im Städelschen Institut in Frankfurt, eine zweite in der Münchner Pinakothek sich befindet. Sich selbst hat Dürer sehr oft gemalt, (Thausing zählt 10 Exemplare;) das bekannteste ist das Bildniss in der Münchner Pinakothek vom J. 1500, ganz von vorne gesehen, mit reichem Haarwuchs gedrehter Locken, ernst, aber etwas starr, mit unsäglichem Fleiss glatt ausgeführt, aber wenig gerundet. In derselben Sammlung befindet sich auch das treffliche Bildniss seines Meisters, Michael Wolgemut, von 1516 „(da derselbe 82 J. alt war“); ferner das seines Bruders Hans Dürer. Die Sammlung im Belvedere zu Wien besitzt von ihm das Bildniss des Kaisers Maximilian von 1519, nach einer Zeichnung, welche Dürer 1518 in Augsburg „hoch oben awf der pfalz in seinem (des Kaisers) kleinem stüble kunterfett“. — Ferner das des Nürnberger Patriziers Joh. Kleberger von 1526 und ein besonders treffliches aus früherer Zeit vom J. 1504. Es ist das Bild eines jungen blonden Mannes mit runder Mütze und in einen Hasenpelz gekleidet, dem das Geld lieber gewesen als das Bild, so dass Dürer „des Künstlers Rache“ übend, auf die Rückseite den Geiz in Gestalt eines alten hässlichen Weibes, das krampfhaft einen Geldsack festhält, gemalt hat. — Auch die Gemäldesammlungen von Dresden und Berlin haben Bildnisse von Dürers Hand. — Eines seiner berühmtesten Bildnisse ist das des Hieronymus Holzschuher in Nürnberg v. 1526, jetzt im germanischen Museum daselbst, das mit seiner wunderbaren Lebenswahrheit den Mangel einer wirklichen Carnation ganz vergessen lässt.

In diese Reihe gehört auch ein Bild, von dem wir leider nur aus der i. J. 1610 geschriebenen Vorrede zu Pirkheimers Werken eine Nachricht haben. Damals war es im Besitz der Imhofschen Familie, aus welcher es 1633 von Hans Hieronymus Imhof durch Vermittelung des Malers Abraham Bloemart für 200 Thlr an einen Handelsmann in Amsterdam verkauft worden. Eine Copie findet man in der Forsterschen Sammlung zu Nürnberg. Es ist der Tod der jungen liebenswürdigen Gattin Pirkheimers, Crescenzia, die nach siebenjähriger Ehe 1503 aus dem Leben geschieden. Auf diesem 1504 vollendeten Bilde sieht man die Sterbende auf ihrem Lager, zu Häupten neben ihr den betrübten Gatten, der die Thränen in dem halbverhüllten Gesicht trocknet. Das Zimmer ist ausserdem erfüllt mit Geistlichen, welche die kirchlichen Functionen vornehmen, und von theilnehmenden Freunden, zu denen auch Dürer durch die Thüre eintritt. Auf dem Bilde befindet sich eine von Pirkheimer verfasste lateinische Inschrift, die in Uebersetzung lautet: „Der unvergleichlichen Frau und geliebtesten Gattin Crescentia

*) Dass seine Originalität von einigen Kennern in Zweifel gezogen worden, kann ich mir bei Dürers unverkennbarer Eigenthümlichkeit und der kaum erreichbaren Möglichkeit, sie täuschend nachzuahmen, nur dadurch erklären, dass in derselben Versteigerung wirklich eine Copie dieses Bildes mit fortging, die eine Verwechslung veranlasst haben mag.

Mest*) setzte Wilibald Pirkheimer, ihr Ehegemahl, den sie nie ausser durch ihren Tod betrübt, diess Denkmal. Sie ist im Herrn verschieden im J. des Heils 1504."

Seit dem 31. Oct. 1517, als Martin Luther seine 95 Thesen an die Pforte der Schlosskirche zu Wittenberg angeschlagen, war in Deutschland die Kirchenreformation in vollem Gange. Frühzeitig hatte die freie Reichsstadt Nürnberg sich ihr angeschlossen und Dürer, dessen künstlerisches Wirken und ganzes Leben ein Zeugniss ist von der Auffassung des Christenthums im Geist und in der Wahrheit, war mit seinen Freunden Pirkheimer, Spengler und A. unter den ersten die sich laut dazu bekannten. Er war mit Luther in schriftlichen Verkehr getreten und hatte ihm zum Zeichen seiner Verehrung und Zustimmung zu Anfang 1518 mehre seiner Kupferstiche und Holzschnitte gesendet, für welche ihm Luther am 5 März d. J. seinen wärmsten Dank zu erkennen gibt. — Seine Gesinnung spricht er in seinem Tagebuche von der niederländischen Reise unumwunden aus, bei der (irrigen) Nachricht von Luthers Gefangennehmung auf der Heimkehr vom Reichstag zu Worms 1521.**) „Am Freitag vor Pfingsten im 1521 Jahr kamen mir mär gen Antroff, dass man Martin Luther so verrätherisch gefangen hett, dann do in des Kaisers Carols Herolt mit dem Kaiserlichen Glait war zugeben, dem ward vertraut, aber so balt in der Heroldt bracht bey Eysenach in ein unfreundlich Orth, saget, er dörffe sein nit mer und Ritt von ihm. Alsbald waren 10 Pferd do, die fürten verrätherlich den Verkauften Frommen, mit dem heiligen Geist erleichteten Mahn hinweg, der do war ein Nachfolger des wahren christlichen Glaubens, und lebt er noch oder haben sie In gemördert, das ich nit weiss, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um das er gestraft hat das Unchristliche Pabstthumb, das do strebt wieder Christus Freylassung, mit seiner grossen Beschwährung der Menschlichen Gesetze und sonderlich ist mir noch das schwerest, das uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen blinden Lehr will lassen bleiben, die durch die Menschen die si Vätter nennen erdicht und aufgesetzt haben, dadurch uns das köstlich Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird, oder gar nichts fürgehalten." Und nun ergeht er sich in Anrufung Gottes und Gebet, in sorgenvoller Umschau, wer der Männer jetzt an Luthers Stelle treten und „das heilige Evangelium fürtragen" könne und beschwört schliesslich die ganze Christenheit zu gemeinsamer Fürbitte.

Aber er beruhigte sich nicht bei dem Wort; er fand auch in der Kunst das Mittel, seine Denkweise auf das nachdrücklichste, wirksamste weil allgemein verständlich auszusprechen: er malte auf zwei Tafeln überlebensgross vier Sendboten des Christenthums, Johannes und Petrus, Marcus und Johannes, schrieb unter einen jeden einen Spruch aus seinen Schriften und verehrte diese Tafeln seiner Vaterstadt zu ewigem Gedächtniss. Sie sind das künstlerische und religiöse Glaubensbekenntniss seiner letzten Jahre. Gegen den Vorwurf der Katholiken, sowie gegen den Irrwahn der Bilderstürmer, dass die Reformation die Kunst von sich ausschliesse, wollte er zeigen, welche Stelle ihr in der neuen Kirche anzuweisen sei, wie sie nicht Gegenstände religiöser Verehrung und abergläubiger Anbetung hervorzubringen, wohl aber das Gedächtniss der Gründer und Förderer des Christenthums durch unmittelbare sinnliche Anschauung zu beleben und an ihr Leben und Leiden, an ihr Wirken und Lehren eindringlich zu mahnen habe. Als die beiden Hauptgestalten erscheinen Johannes und Paulus; sie nehmen ein Jeder die ganze Breite der Tafel ein, so dass die beiden andern fast nur mit den Köpfen sichtbar sind: Johannes ruhig sinnend, versenkt in das Buch in seiner Hand, Paulus scharf herausblickend, die Hand am

*) Sie war eine geb. Rieter. Campe zu Wilibald Pirkheimers Andenken S. 36.

**) Reliquien S. 127 ff.

Schwert, und so mit Blick und Griff zur That gerüstet; hinter ihm steht als bereiter Kampfgenosse Marcus mit unruhig brennenden Mienen; hinter Johannes aber, bedächtig zu ihm sich neigend, der greise Petrus. — Wir können weder über die Wahl, noch über die Charakteristik mit Dürer rechten, noch weniger über die diesen Gestalten schon in den ältesten Aufzeichnungen gegebene Deutung auf die vier Temperamente, von denen wenigstens zwei (das phlegmatische an Petrus, das sanguinische an Marcus) durchaus falsch vertheilt sind; wohl aber können wir sagen, dass der Eindruck dieser Bilder überwältigend ist, dass die Tiefe der Auffassung und der Ernst der Darstellung die Nähe des Heiligen empfinden lassen, wie die Hallen eines gothischen Domes, und dass in Betreff des Styles Dürer in diesen Bildern eine Grösse und Einfachheit erreicht hat, wie in keinem frühern Werke.

Bekanntlich hat der Magistrat der freien Reichsstadt Nürnberg dieses Vermächtniss ihres grossen Mitbürgers nach einhundertjährigem Besitz an den Kurfürsten Maximilian I. von Bayern verkauft, der ihnen die originale Unterschrift mit der Widmung nebst den Bibelstellen, in Verbindung mit einer Copie der Gemälde dafür zurückgelassen. Jetzt gehören sie zu den Schätzen der Münchner Pinakothek.

Im J. 1527, also ein Jahr vor seinem Tode malte Dürer den Gang des Heilands nach Golgatha, jene kleine, aber überaus herrliche Tafel voll der tiefsten und frischesten Empfindung, jetzt in der Dresdner Galerie, no. 1723. Wie Dürer schon bei den vier Apostelgestalten die ihm eignen kleinlichen Formen abgestreift, so hat er in diesem Bilde den ihm angeborenen Naturalismus nicht nur in den Formen, sondern auch in der Darstellung auf das Ueberraschendste gemässigt. Christus ist unter dem Kreuz zusammengesunken, ein Kriegsknecht — die letzte Reminiscenz aus der Zeit der Passionsbilder — gibt ihm einen Fusstritt; das Volk das sich in den Weg gestellt, wird zurückgedrängt, gegen die weinenden Frauen ist man etwas rücksichtsvoller. In der Anordnung hat der Künstler auf ruhige grosse Massen Bedacht genommen, selbst mit Beihülfe von Nebendingen; der Landschaft ist nur ein kleiner Raum geblieben. Mit vollkommener Klarheit hat sich Dürer das Ereigniss vergegenwärtigt und in die Empfindungen jedes Einzelnen sich versenkt; und wirkt mit den gemilderten Zügen um so mehr, je weniger herausfordernd sie sind. Man sieht an jedem Zug dieses kleinen Bildes, das mit grüner Erde und etwas röthlicher Farbe an der Stelle der Carnation gemalt ist, und woran mehrfach die Umrisse mit schwarzer Farbe nachgetragen sind, dass Dürer mit der ganzen Innigkeit seines frommen Gemüths in die Anschauung des schmerzvollsten Todesganges sich versenkt hat, wie als wollte er Kraft daraus schöpfen für den eigenen, der ihm so nahe bevorstand; aber auch, dass ihm die quellengleiche Frische seines künstlerischen Talents, die bewunderswürdige Bestimmtheit der Form und seine kernige, markige Zeichnung bis zum letzten Striche seiner fleissigen Hand unversehrt geblieben ist.

Die Zahl der von Dürer auf uns gekommenen Handzeichnungen, Oelgemälde und Miniaturen *) lässt sich nicht wohl bestimmen; von Kupferstichen zählt man 108, von Holzschnitten 170; in Holz und Speckstein hat er verschiedene Figuren, Reliefs und Medaillons mit grosser Feinheit und Vollendung ausgeführt, wie sie kein Bildhauer von Fach vollkommener fertigen könnte; (Beispiele in dem Brittischen Museum zu London, in den öffentlichen Kunstsammlungen

*) Ein grosses Missale in der Bibliothek zu Wolfenbüttel, ehedem in München, enthält mehre Blätter von Dürer.

zu Brügge, Braunschweig, Berlin, München etc.;*) dabei war er auch als Schriftsteller thätig, um seine Studien und Erfahrungen mit wissenschaftlicher Begründung allgemein zu machen. Sein frühestes Buch führt den Titel; „VNderweysung der messung, mit dem zirckel uñ richtschyt, in Linien ebenen unnd gantzen corporen durch Albrecht Dürer zsamm getzogē unnd zu nutz alle kunstlieb habenden mit zu gehörigen Figuren, in truck gebracht im jar M.D.XXV." und ist dem Wilibald Pirkheimer gewidmet. Ein andres Buch von 1527 handelt von der Kunst der Ingenieure und ein drittes, sein Hauptwerk „die 4 Bücher von menschlicher Proportion" ward 1528 nach seinem Tode von Pirkheimer herausgegeben, der auch eine kurze Nachschrift und eine lateinische Elegie auf des Freundes Tod hinzugefügt. — Auch über Perspective, Landschaften, über Malerei und manches andere hatte er zu schreiben begonnen, oder beabsichtigt, als ihn am 6. April 1528 der Tod heimsuchte. — Pirkheimer meldete es seinem Freunde Ulrich (Varnbühler) mit den Worten: „Obgleich ich durch den Tod einer grossen Anzahl der Meinigen schon oft geprüft bin, glaube ich doch niemals bis heute einen solchen Schmerz empfunden zu haben, wie den welchen mir der plötzliche Verlust unsers besten und theuersten Dürer verursacht. Und wahrlich nicht mit Unrecht; denn von allen Menschen, die mir nicht durch Bande des Blutes nahe standen, habe ich keinen mehr geliebt und geachtet, als ihn, wegen seiner unzählbaren Vorzüge und seiner seltenen Lauterkeit."

Der zweitgrösste Meister deutscher Kunst neben Albrecht Dürer war Hans Holbein der Jüngere. Weit entfernt Gegner von einander zu sein, war Jeder des Andern Ergänzung. Wenn Dürer sich mit ganzer Seele dem Inhalt einer Aufgabe hingab, so widmete Holbein seine Kraft vorzugsweise der Form; und wenn jener dafür mehr die deutsche, selbst die eigne oder besonders heimathliche rauhere Ausdruckweise festhielt, so neigte Holbein sich den gefälligeren italienischen Vorbildern zu; Dürer war vornehmlich strenger Zeichner bis selbst zur Trockenheit, Holbeins Umrisse sind weicher und die Farbe spielt bei ihm eine Hauptrolle; beide nehmen den lebhaftesten Antheil an der culturgeschichtlichen Entwickelung der Zeit; wenn aber Holbein dabei zu Spott und Satire greift, so tritt Dürer mit der Waffe des tiefsten Ernstes und heiliger Entrüstung in den Kampf ein, wie denn überhaupt bei ihm die Neuerungen mehr im Gemüth, bei Holbein mehr im Verstand Wurzel geschlagen hatten. Ihres Gleichen war nicht unter den künstlerischen Zeitgenossen; vereinzelt lässt Jeder von ihnen einen Wunsch unerfüllt; in der Vereinigung ihrer Kräfte feiert die deutsche Kunst im 16. Jahrhundert ihre höchste Vollendung!

Hans Holbein d. J. ist 1497 oder 98 zu Augsburg geboren, Sohn von Hans Holbein dem Aelt., dem er auch wohl den ersten Kunstunterricht verdankt. Unter den zahlreichen hochbegabten Persönlichkeiten der Zeit steht er in der obersten Reihe; schon im zarten Knabenalter muss sein Talent in unzweifelhafter Stärke hervorgetreten sein, wie wir an dem Paulusbilde seines Vaters wahrgenommen haben. Bildnisse aus seinem 14. Jahre sind mit fester Hand und fehlerfrei gezeichnet. Ueber Jugendarbeiten, die er als seines Vaters Gesell ausgeführt haben könnte, stehen sich, wie oben erwähnt, verschiedene Meinungen gegenüber; eine sichere Entscheidung ist noch der Zukunft vorbehalten. Ist an dem alten ursprünglichen Rahmen des Sebastianaltars die Jahrzahl 1516 echt, und ist darzuthun, dass weder der ältere noch der jüngere Holbein in diesem Jahr in Augsburg gewohnt haben, war der Vater so gänzlich herabgekommen,

*) M. Thausing, „Dürer pp." S. 319 zieht sie alle in Zweifel und erklärt vornehmlich die Reliefs aus dem Leben des Johannes in London, Brüssel und Braunschweig für Nachbildungen fremder Hand nach seinen Holzschnitten.

dass er keine Steuern mehr zahlen, und um lumpigste Schulden ausgeklagt werden konnte, und werden Arbeiten des Sohnes von 1516 nachgewiesen, die von gewöhnlichen Anfängerleistungen sich nicht unterscheiden, so müssen wir für den Sebastianaltar sowie für das S. 210 angeführte Madonnenbild noch den rechten Künstler entdecken, dem dann eine hohe Ehrenstelle in der deutschen Kunstgeschichte gebührt; wobei immer noch in Erwägung zu ziehen sein wird, wie Holbein d. J. in Basel dazu gekommen, die h. Elisabeth des Sebastianaltars in einem eignen Votivgemälde zu wiederholen.

Hans Holbein d. J. hatte sich mit seinem Bruder Ambrosius 1516 (vielleicht schon 1515) auf die Wanderschaft begeben und zunächst in Basel niedergelassen. Auf der Stadtbibliothek in Zürich befindet sich eine mit den Thaten des „heiligen Niemand“ bemalte Tischplatte mit allerhand zerbrochenem und verderbtem Geräth und Geschirr und dem Niemand, dem für alles verantwortlichen Missethäter. Vom Namen Holbeins ist noch soviel darauf erhalten, als ausreicht, ihn als Urheber zu beglaubigen und die beigefügten Wappen weisen auf einen Hans Ber hin, der in der Schlacht bei Marignano (13-14 Sept. 1515) den Tod gefunden.*)

Es scheint übrigens, dass Holbein in Basel sich anfangs vorzugsweise mit Zeichnungen beschäftigt hat, theils zu Buchtiteln, wobei seine Vorliebe für Renaissance- Ornamentik mit Phantasie und Schönheitsinn sich geltend macht, theils zu Illustrationen oder selbständigen Bilderfolgen für den Holzschnitt. Denn er hatte rechtzeitig den Einfluss erkannt, den die Kunst durch den Bilddruck auf das öffentliche Leben ausüben konnte. Während indess Dürer den ernsten Ton anschlug, war bei Holbein der leichte und heitere Sinn vorherrschend, der sich zunächst in Ironie und Satire oder auch in reiner Lustigkeit aussprach. So zeichnete er eine Bilderfolge zu des Erasmus L o b d e r N a r r h e i t. Mit dem darin herrschenden Humor malte er das Aushängeschild eines Schulmeisters mit der Anzeige, dass diejenigen, die so ungeschickt wären, dass sie nichts lernten, auch kein Schulgeld zahlen sollten. (Das Schild ist im Basler Museum.) Inzwischen musste er schon mit einem guten Namen als M a l e r nach Basel gekommen sein, da der neuernannte Bürgermeister daselbst, Jacob Meyer zum Hasen im J. 1516 sein und seiner Frauen Bildniss von ihm fertigen liess. Beide Arbeiten des 18 Jahre alten Künstlers werden jetzt im Basler Museum aufbewahrt, und weisen auf eine vorausgehende Kunstübung hin, für welche der Sebastianaltar etwas Unerhörtes nicht wäre.

Im J. 1517 war Holbein in Luzern, wo er das neugebaute Haus des Schultheissen Jacob v. Hertenstein aussen und innen ausmalte. Das Haus ist 1824 abgetragen worden; aus einer vor der Zerstörung gemachten Copie ersieht man, dass an der Façade ausser architektonischen Ornamenten Geschichten des Alterthums und des Mittelalters dargestellt waren; im Innern hatte Holbein biblische Geschichten und Legenden seinen Bildern zu Grunde gelegt.

1519 war Holbein wieder in Basel, wurde hier am 25. September in die Malerzunft aufgenommen und erhielt das Bürgerrecht am 3. Juli 1520. Im vorgenannten Jahre hatte er das Bildniss des Bonifacius Amerbach gemalt, das jetzt im Baseler Museum hängt und an Schönheit und Vollkommenheit kaum von einem spätern übertroffen worden ist. Gleichzeitig malte er auch in Basel Häuserfaçaden, wobei es ihm besonderes Vergnügen gemacht zu haben scheint, die gesammte Fläche mit einer Scheinarchitektur zu überdecken, und Figuren in dieselbe zu vertheilen. Derart war „das H a u s z u m T a n z,“ so genannt nach dem auf einem Fries ange-

*) Woltmann I. S. 111 führt den Beleg aus Chroniken an.

brachten höchst ausgelassenen Bauerntanz, ausserdem reich an Säulen und Säulengängen mit casettierten Tonnengewölben, Nischen, Fenstereinfassungen, Balkonen u. s. w. täuschend perspectivisch gemalt.

In den Jahren 1521 und 1522 war Holbein beschäftigt, den grossen Rathhaussaal von Basel auszumalen mit Gemälden, für welche er verschiedene Beispiele strenger Rechtspflege aus dem Alterthume wählte. Von all diesen Werken ist nichts übrig geblieben, als der erste Entwurf zu jenem Bilde, auf welchem der Perserkönig Sapor als abschreckendes Beispiel missbrauchter Gewalt geschildert ist, indem er den gefangenen Kaiser Valerian als Fussschemel benutzt, um sein Pferd zu besteigen.

Im Basler Museum, wo sich diese Skizze nebst einigen aufgefundenen Fragmenten und Copien befindet, lernen wir auch Holbein als den Maler kirchlicher Gegenstände kennen. Bevor wir ihn jedoch bei Aufträgen einer Kirche, oder einer Familie aufsuchen, wenden wir uns zu ihm, wo er sich aus eigenem Antrieb in den Dienst des herrschenden Geistes der Zeit zur Freude, Belehrung und Erbauung der Zeitgenossen begeben hat. Nicht vergeblich hatte Dürer die Bahn gebrochen, von religiösen Dingen mittelst der Kunst zum Volke zu sprechen, und Holbein hatte, ohne gerade in des grossen Meisters Fussstapfen zu treten, denselben Weg eingeschlagen; ja er hatte sogar wie jener zuerst die Offenbarung Johannis zu seiner Aufgabe gemacht, und liess dann auch Bilder des Alten, wie des Neuen Testamentes, und zwar als Illustrationen zu einer Ausgabe von Luthers verdeutschter Bibel folgen; leicht hingeworfene Darstellungen in kleinen Figuren, mit grösstentheils ausdruckvollen Motiven, namentlich wo es galt rein menschliche Vorkommnisse, gemüthliche Situationen oder Charaktere zu schildern. An Dürer und dessen erhabenen Ton und mächtige Sprache muss man aber nicht zum Vergleich denken.

Holbein war gewiss ein guter Christ und auch der Reformation namentlich im Gegensatz gegen die Missbräuche der Kirche mit Eifer zugethan, wie wir auch an seiner trefflichen Darstellung des Ablasshandels im Gegensatz aufrichtiger Reue und Busse sehen; aber unter anhaltender Beobachtung einzelner künstlerischer Interessen hat bei ihm die unmittelbare Empfindung für den Gegenstand einige Wärmegrade eingebüsst, die er freilich auf andere Weise zu ersetzen verstanden.

In der Universitätscapelle des Freiburger Münsters stehen zwei Altarflügel mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige nebst den Bildnissen der Stifter von Holbein, mit heller vom Kind ausgehender Lichtwirkung im ersten Bilde, sehr energisch in Zeichnung, Darstellung und Färbung, womit der Künstler seinem Werke die Theilnahme zu sichern geglaubt, wenigstens versucht hat. Einen weitern Beleg für diese seine Kunstrichtung finden wir in der in einen gemeinschaftlichen Rahmen gefassten Folge von acht in Oel gemalten Passionsbildern Holbeins im Basler Museum, an welche sich zehn ebendaselbst befindliche Zeichnungen ergänzend anschliessen. — Holbein hatte seinen angeborenen Schönheitssinn, wie aus diesen und einigen andern Arbeiten unzweifelhaft hervorgeht, auf einer Reise nach Italien (vielleicht nur nach der Lombardei) nach dortigen Meisterwerken weiter entwickelt und sich bei der Lösung verwandter Aufgaben durch die Erinnerung daran sichtlich beeinflussen lassen. Im Basler Museum ist u. A. eine Tafel von ihm mit dem mittlern Theil eines Abendmahls, das deutliche Spuren der Bekanntschaft mit dem Gemälde Leonardos in Mailand oder Luinis in Lugano zeigt, das jenem nachgebildet ist. Bei den ebenfalls daselbst aufgestellten Orgelthüren, auf denen die Schutzheiligen des Münsters, Maria, Bischof Pantalus, Kaiser Heinrich und seine Gattin Kunigunde ab-

gebildet sind, wird man so lebhaft an die Fresken Mantegnas bei den Eremitanen in Padua, und an die vom tiefen Standpunkt aus in Verkürzung gesehenen Gestalten erinnert, dass man nicht zweifeln kann, Holbein habe sie gesehen und sich zum Muster genommen. Je ernster die Aufgabe, je leichter wirkt eine solche Einmischung des Gedächtnisses störend und abschwächend; aber Holbein zeigt uns, dass die Gefahren nicht unüberwindlich sind. Wenn unter dem frühern Einfluss naturalistischer Bestrebungen die kirchliche Anschauungsweise bei religiösen Gegenständen insofern massgebend geblieben, dass den Hauptgestalten wie der Handlung die Bedeutung anzusehen ist, die sie in der Geschichte erhalten haben, und sie damit in die Gegenwart gerückt werden, so versetzt sich Holbein dagegen gleichsam als Zeitgenosse und Augenzeuge in die Zeit und Begebenheit und schildert diese wie sie sich zugetragen haben kann, ohne übrigens die Rechte der Poesie durch die klar bemessene Anordnung und durch eine gewählte höhere Formen- und Farbengebung ausser Acht zu lassen, während zugleich ein veredelter Geschmack eine freie, idealische, der antiken Kunst entlehnte Tracht und Bewaffnung an die Stelle der durch die Eyksche Schule eingeführten Zeittracht stellt. Danach gestaltet sich der Eindruck der genannten höchst merkwürdigen Passionsbilder im Basler Museum, aus den Jahren 1520 bis 1525, in denen Altes und Neues auf die überraschendste Weise sich begegnet und einigt. Man sieht darin das Gebet am Oelberg, die Gefangennehmung Christi, Christus vor dem Hohenpriester, die Geisselung, die Verspottung, die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Grablegung. Das dramatische Interesse überwiegt durchgehends das symbolische; aber die Tiefe der Empfindung würde selbst ohne die Schönheit und Erhabenheit der Form über die gemeine Wirklichkeit erheben. Ergreifend ist der Gegensatz zwischen dem mit höchster Seelenangst ringenden Heiland am Oelberg und den wie in Ohnmacht zusammen gebrochenen, als das Bild menschlicher Hinfälligkeit neben ihm am Boden liegenden Jüngern; wie in der Ausführung zwischen dem den Engel in der Höhe umstrahlenden reinen Himmelslicht und dem trüben Fackelschein, der den Verräther und die Schergen des Synedriums im Hintergrund umgibt.

Noch energischer in die Wirklichkeit versenkt sich Holbein bei der Kreuzigung Christi. Christus hängt zwischen beiden Schächern; weder in der Form des Kreuzes, noch in der Art der Kreuzigung ist ein Unterschied gemacht; die Gekreuzigten stehen auf am Kreuz befestigten Holzklötzen, an die sie — jeder Fuss einzeln — angenagelt sind. Christus hat allein die Auszeichnung, dass er ausser durch die Nägel noch mit Stricken um den Leib und um beide Arme am Kreuz festgemacht und somit gegen das Zusammensinken geschützt ist. Aber der Kopf ist vornüber nach der Brust gesenkt, so dass man keinen Zug des ganz umschatteten Gesichts erkennen kann. Zunächst seinem Kreuze stehen die Kriegshauptleute im Gespräch und sichtbaren Zweifel an der Rechtmässigkeit der Hinrichtung Christi; ein Hoherpriester sieht nach ihm empor und bemüht sich, Gleichgültigkeit und Spott in seine Mienen zu legen; vor ihm in wirklicher Gleichgültigkeit lagern die Kriegsknechte und theilen die Kleider. Mitten in der sich verlaufenden Menge steht ein junger Mann und blickt weinend und seufzend zu Christus auf, und neben ihm eine ältere, fast ganz verhüllte Frau, stumm einen tödtlichen Schmerz zwischen den Händen pressend: es ist Johannes mit der Mutter Jesu!

Sollte auch die dramatische Wirkung bei einzelnen Darstellungen etwas hoch gesteigert sein — Uebertreibung wird man ihr nicht vorwerfen. Nimmt man nun hinzu, dass sie eine grosse, meist durch dunkle Hintergründe gehobene Farbenpracht haben, dass sie mit einer Energie, die selbst ganz schwarze Schatten nicht scheut, modelliert und mit der Freiheit und in der

breiten aber vollendeten Weise eines Moretto oder Morando ausgeführt sind, so findet man kaum eine Verbindung mit andern Werken deutscher Kunst seiner Zeit.

Noch von einer andern Seite werden wir in der Basler Sammlung an Holbeins Bekanntschaft mit italienischer Kunst, namentlich des Leonardo erinnert durch das Bildniss der Frl. von Offenburg, die er 1526 einmal als „Lais Corinthiaca“ gezeichnet und gemalt, sodann als Venus in Begleitung Amors vorgestellt hat. Scheint es doch, als habe er damit die Probe gemacht, wie weit es ihm gelingen werde, den Vorschriften Leonardos im Nachbilden der Schönheit der Natur nachzukommen. Und er hat sie trefflich bestanden.

Indess war doch das deutsche Element in ihm zu mächtig, als dass es sich vom italienischen, wie bei vielen seiner Zeitgenossen, ganz hätte überfluthen und verwandeln lassen. Er hatte bald Gelegenheit, dasselbe in seiner vollen, reinen Kraft zu bewähren.

Der Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen, der sich ihm — seit seiner Ankunft in Basel — als treuer Gönner erwiesen, mochte gegenüber der überhandnehmenden reformatorischen Strömung in der Bevölkerung den frommen Wunsch hegen, als streng- und festgläubiger Katholik ein Denkmal seiner Gesinnung zu stiften. Zu diesem Zweck bestellte er bei Holbein ein Gemälde, in welchem er mit den Seinen im Schutze der heiligen Jungfrau Maria dargestellt sein sollte. Holbein kam dem Auftrag nach und schuf das Werk, an welchem vor all seinen vielen und hochachtbaren Leistungen sein unsterblicher Ruhm haftet: — „die Dresdner Madonna!“

Bekanntlich gibt es von der Meyerschen Madonna zwei Exemplare, deren eines seit 1743 zu den Schätzen der Dresdner Galerie gehört, das andere im Besitz der Grossherzogin Elisabeth von Hessen in Darmstadt sich befindet, von denen ein jedes den Vorrang der Originalität in Anspruch nimmt. Es liegt jenseit der Grenzen dieses Buches, die Streitfragen hierüber zu erörtern; ich begnüge mich damit meine Ansicht auszusprechen, nach welcher das Darmstädter Bild das frühere, aber leider fast gänzlich übermalte, das Dresdner eine Wiederholung mit wesentlichen Verbesserungen und grossentheils von Holbeins eigner Hand ist, was viel weniger angezweifelt werden würde, hätte man dem Bilde nicht den gelblichen Firniss genommen, die Patina, die dem Darmstädter Exemplar das ältere Aussehen gibt. Die Verbesserungen bestehen vornehmlich in der Erhöhung des Raumes, wodurch es möglich geworden, die Gestalten auseinander zu rücken, was namentlich bei dem Bürgermeister als nothwendig sich erwiesen.

Das Bild ist das einer Mater misericordiae, einer Madonna, die eine Anzahl Personen zum Zeichen ihres Schutzes mit ihrem Mantel umschliesst. In diesem Falle ist sie in der Regel ohne das heilige Kind. Das Kind, das sie auf diesem Bilde in den Armen hält, für das Christkind zu halten heisst einem der grössten Künstler aller Zeiten, der eben so richtig darzustellen als zu zeichnen und zu malen verstanden, nachsagen, er habe Haltung und Bewegung eines segnenden Christuskindes nicht gekannt; dasselbe aber für das Christkind erklären und zugleich nur als ein unruhiges kleines Wesen nehmen, könnte man doch nur, wenn man Stimmung und Bestimmung des ganzen Bildes vergessen und was bei einem einfachen Madonnenbilde, oder einer heiligen Familie gerechtfertigt sein möchte, bei einem Votivgemälde wie dem vorliegenden angewendet voraussetzen wollte.

In der Mitte des Bildes steht Maria;*) das Kind in ihren Armen, das sich matt und krank

*) S. die Bildtafel.

an sie schmiegt, blickt wie zum ewigen Abschied wehmüthig nieder, wo Vater, Mutter und Geschwister im Gebete knien oder sonst in Betrachtung versunken sind. Mit inbrünstig gefalteten Händen blickt der Vater zur „gnadenreichen Beschützerin" seines Hauses empor; ihm gegenüber halb verhüllt kniet zunächst der Madonna seine erste 1511 verstorbene Frau, daneben seine zweite Frau, (die Holbein schon 1516 einmal gemalt hatte) und neben ihr die Tochter, ein Mädchen von etwa 13 Jahren. Vor dem Vater kniet der Sohn, ein schmucker Knabe von 11—12 Jahren und hält sein etwa 1½jähriges ganz unbekleidetes Brüderchen, das neben ihm steht und mit Vergnügen sein linkes Aermchen betrachtet. Das Kind weiss von dem frommen Vorgang in seiner Umgebung nichts und benimmt sich nach Kinderart, als stünd' es in der Badewanne und auch der Bruder hat es mehr darauf abgesehen, dass wir seine Freude am Kinde theilen, als auf den Schutz der heiligen Jungfrau. In dieser aber — ich habe das Dresdner Bild im Auge, — sehe ich das deutsche Ideal von Formenschönheit, Seelenreinheit und holdseliger Mutterliebe verwirklicht. Religiöser Ernst und ein Zug stiller und tiefer Wehmuth geht durch das ganze Bild, der sich im Vater zu innerstem Ergriffensein steigert und in der davon nicht berührten dem Leben zugewandten Gruppe der beiden Brüder eine Mässigung und sanfte Ableitung findet; und darin liegt der Zauber, den dieses Gemälde unwiderstehlich auf alle unbefangenen Beschauer ausübt und so lange es unversehrt bleibt, ausüben wird.

Wie gross der Fortschritt ist, den Holbein mit diesem Bilde gemacht, haben wir recht deutlich erst seit Kurzem erfahren, durch die Entdeckung eines grossen Altargemäldes von 1522 im Besitz eines Herrn Zetter in Solothurn, wo die Madonna umgeben von den Schutzpatronen der Stadt, SS. Ursus und Martin, mit dem nackten Kind im Schooss auf einer niedrigen Bank sitzend dargestellt ist. Formlos füllt der Mantel der Madonna die ganze Breite des Bildes aus, sehr gleichgültig ist das Angesicht derselben, unangenehm fett und dick das Kind, verdreht sind seine Bewegungen von Kopf, Armen und Händen; plump ist Ursus in seiner eisernen Rüstung und ohne Unterleib; Martinus erweisst seine Wohlthätigkeit einem Menschen, von dem nichts als ein Finger und ein Stückchen vom Gesicht zu sehen ist.

Als Holbein gegen den Herbst 1526, den theils durch politische Unruhen, theils durch Theuerung und Krankheit ungemüthlich gewordenen Aufenthalt in Basel verlassend, seine erste Reise nach England unternahm, war das Meyersche Bild in erster Ausgabe sicher vollendet. Ausgerüstet mit guten Empfehlungsbriefen seines Freundes Erasmus, dessen Bildniss er schon mehremale gefertigt, kam er nach England und zu Thomas More in Chelsea, in das gastfreie Haus dieses berühmten und einflussreichen Staatsmanns und intelligenten Kunstfreundes, der ihn sogleich beauftragte, ein grosses Familienbild von ihm und all den Seinen zu malen.*) Ueberhaupt ward er während seines Aufenthaltes in England nur als Bildnissmaler in Anspruch genommen. So fertigte er noch das viel bewunderte Bildniss von Warham, dem Erzbischof von Canterbury, das noch in Lambethhouse aufbewahrt wird; des königl. Stallmeisters Guildford, j. in Windsor Castle, des Astronomen Nicolaus Kratzer aus München, j. im Louvre zu Paris; des Sir Bryan Tuke, mit dem Tod hinterm Vorhang, j. in der Münchner Pinakothek (Cab. no. 143.) u. A. mehr.

Im Sommer 1528 war Holbein nach Basel zurückgekehrt, fand aber die Zustände in der Stadt wie im Hause unerbaulich. Von letztern gibt das Bildniss seiner Frau und seiner zwei Kin-

*) Die Federzeichnung dazu bewahrt das Basler Museum; das Bild selbst ist verschollen.

der, das wir im Basler Museum sehen, eine nichts weniger als erfreuliche Auskunft, wenn uns nicht des Knaben frischer und gesunder Blick in die Welt des Vaters eignes Kindheitgesicht in's Gedächtniss riefe; in der Stadt aber hatte die Scheidung der Bevölkerung in Anhänger des alten und des neuen Glaubens einen Unfrieden hervorgebracht, der bald zu verderblichen Thaten führte, und im Bildersturme aller Kunst feindselig sich erwies. Wohl erhielt Holbein noch von der Regierung den Auftrag zur Vollendung der 1521 begonnenen Rathhausbilder; aber schon i. J. 1529 wurden aus den Kirchen die Gemälde gerissen und zerstört. Möglich, dass das Meyersche Votivbild im Sturm, (wenn auch nicht ohne Beschädigung) gerettet, Holbein zu einer Wiederholung desselben veranlasst wurde. In diese Zeit wenigstens müsste diese Arbeit fallen; Gewissheit aber könnte nur eine genaue und actenmässig beglaubigte Lebensgeschichte der Meyerschen Familie liefern. *)

Der Ernst der Zeit förderte indess noch ein anderes Werk Holbeins, mit welchem sein Name und sein Ruhm im Munde des Volks für alle Zeit lebendig geblieben: den Todtentanz! Schon vor der ersten Reise nach England hatte ihn das Thema beschäftigt; auch nach derselben widmete er sich der Ausführung desselben; aber erst später kam das Werk im Druck heraus. Es ist eine Bilderfolge im Volkston, kernigster deutscher Art, ein Werk tiefsinnigen Ernstes und hohnlachenden Humors, in welchem er die Zerbrechlichkeit unsers Lebens und die Gleichheit Aller vor dem Gesetz der Natur und vor der Willkür der Vernichtung vor Augen stellt. Dem Kaiser drückt der Tod seine Krone in den Kopf, während er die Bitte des Armen überhörend dem Reichen sich zuwendet; dem König kredenzt er beim Mahle den goldnen Becher; leise schiebt er dem Papst, dem der Kaiser den Pantoffel küsst, vom Thron, unbekümmert, ob ihm ein Teufel die Faust, ein anderer die Bulla sanctorum vorhält; die Kaiserin, die in Gepränge mit glänzendem Gefolge einhergeht, führt er unversehens in's offene Grab; die Königin, die ihm entsetzt entfliehen will, reisst er mit Gewalt aus dem Palast und gibt dem Arzt, der sie festzuhalten versucht, einen Tritt vor den Leib; tanzend führt er den Bischof von seiner Heerde und den jammernden Hirten hinweg; vor dem feisten Abt erscheint er selbst als Bischof, mit Inful und Hirtenstab und holt ihn in seinen Schafstall; dem Priester, der das Sacrament zum Sterbenden trägt, dient er mit Glocke und Laterne als Sacristan und den Bettelmönch packt er, wie er mit gefülltem Sack in sein Kloster zurückkehrt; mit dem Schilfkranz um den kahlen Schädel führt er die fromme Priorin trotz Weh und Ach zur Hochzeit; der lüsternen Nonne, die vom Gebet nach dem Verführer sich umsieht, löscht er das Altar- und Lebenslicht aus; keine Waffen schützen wider ihn, er zertrümmert Helm und Schild und durchbohrt das Eisenkleid des Kriegsmannes; den rechnenden Wucherer überfällt er; die lachende Braut schmückt er mit der Todtenbeinkette; das Kind reisst er vom eben fertig gekochten Brei; den Krämer, der seine Waare zu Markte trägt, überfällt er und den Blinden führt er auf steinigem Wege zum Abgrund; dem emsigen Landmann erschlägt er die Pferde vor dem Pfluge, und zum Arzt bringt er den Kranken und sein Wasser; er macht keinen Unterschied zwischen Guten und Bösen, nur um den Elenden, Aussätzigen, an dem alle Welt scheu vorüber geht, kümmert er sich nicht; der Räuber, der ein Marktweib überfällt, wird von ihm im Nacken gepackt, der ausgesogene Wollüstling muss mit ihm nach seiner Pfeife tanzen; den Schlemmern giesst er den Abschiedstrunk in den Hals und selbst aus den Krallen des Teufels holt er sich den falschen Spieler.

*) Beachtenswerth ist, dass in keiner bisjetzt bekannten Urkunde der Söhne Meyers weiter gedacht ist, und dass die Vermählung der Tochter in diese Zeit fällt und Veranlassung zu einer Copie gegeben haben könnte.

Hatte Holbein die ganze Bilderfolge, von der ich einen Theil hier vorgeführt, mit mehren Blättern eröffnet, in denen er die Erschaffung der ersten Menschen, ihren Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, wobei der Tod, der Sünde Lohn, ihnen tanzend den Weg zeigt, auch den Beginn des mühevollen vom Tod stets bedrohten Lebens dargestellt und daran die Jubelouverture eines Todtenconcerts gereiht, so fügte er am Schluss des Gemäldes der Vernichtung die trostreiche Aussicht in die Zukunft hinzu, die stets ein neues, fröhliches Geschlecht auf Erden aufwachsen lässt, Kinder die sich des Lebens freuen, bis am Ende aller Erdentage der Himmel mit ewiger Seligkeit sich aufthut.

Im Laufe des Jahres 1532 war Holbein nach London zurückgekehrt. Fortan ist er hauptsächlich als Bildnissmaler beschäftigt. Wohl kommen anfangs noch verschiedene Veranlassungen zu historischen Compositionen, wie er denn den „Stahlhof", den Versammlungsort der deutschen Kaufleute, mit zwei grossen Gemälden allegorischen Inhalts, dem Triumph des Reichthums und dem Triumph der Armuth zu schmücken hatte; Arbeiten die selbst von einem italienischen Meister, dem Fed. Zucchero den Werken Raphaels gleich geschätzt worden, von denen aber so wenig übrig geblieben, als von der Festdecoration, die er zur Feier der Hochzeit des Königs Heinrich mit Anna Boleyn entworfen hatte. Eine englische Uebersetzung der Bibel erschien 1535 mit Zeichnungen von ihm in Holzschnitt; die Passionsgeschichte diente seinem protestantischen Eifer als Grundlage für satirische Darstellungen, da er die Feinde Christi in Kleidung und mit sonstigen Merkmalen als Mönche und geistliche Amt- und Würdenträger aufführte.

1536 war Holbein in den Dienst des Königs Heinrich VIII. getreten und mehr noch als vorher war nun seine Kunst auf das Bildniss beschränkt. Es hat sich (im Besitz des Herzogs von Devonshire auf Hardwick Hall) das Stück eines Cartons erhalten zu dem Gemälde der königlichen Familie, das Holbein für das Schloss zu Whitehall ausgeführt, und das 1698 mit demselben in Flammen aufgegangen; darauf ist König Heinrich VIII in königlicher Pracht und stolzer Haltung abgebildet im Gegensatz zu seinem Vater, der in würdiger, fast bürgerlicher Einfachheit und Bescheidenheit hinter ihm steht. Aus dieser Zeit stammen die Bildnisse der Jane Seymour, die der König geheirathet, nachdem er die Anna Boleyn hatte hinrichten lassen, (j. im Belvedere zu Wien I. 61), des Hofjuweliers Hubert Morett (in der Dresdner Galerie), des Herzogs von Norfolk (in Windsor Castle), der Anna von Cleve, der von Heinrich VIII. verstossenen Gattin (im Louvre zu Paris) etc. Bei den wiederkehrenden Heirathsangelegenheiten des Königs war Holbein abgesendet worden, die Erwählte zu konterfeien; Herren und Frauen am Hofe und der grossen Welt verlangten ihr Bildniss von ihm, wie uns die Sammlung mehr oder minder ausgeführter Entwürfe dazu im Schloss zu Windsor beweist.

Um's J. 1441 malte Holbein im Zunfthause der Lonoloner Barbiere ein figurenreiches Bild: König Heinrich VIII. verleiht den Obmännern der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde ihren Freibrief. Was davon übrig ist, kann nicht wohl auf Holbeins Rechnung geschrieben werden.

In die Zeit vor seinem Lebensende fällt auch mit Wahrscheinlichkeit ein grosses Oelgemälde, der Form nach religiösen Inhalts, dem Wesen nach eine kunstreiche Zusammenstellung von Bildnissen. Es ist dies das erst in neuerer Zeit als „Brunnen des Lebens" bekannt gewordene Bild einer von weiblichen Heiligen umgebenen Madonna auf dem Thron im königlichen Schloss zu Lissabon. Das Gemälde ist von Katharina von Portugal, der Gemahlin König Carls II. von England nach dessen Tode 1685 aus England nach Lissabon gebracht und der Schlosscapelle Bembosta verehrt worden, aus der es erst neuerer Zeit ins königliche Schloss der Hauptstadt

gekommen. Die auf dem Rand des Brunnes eingetragene Inschrift ist in der Jahrzahl undeutlich und überhaupt verdächtig. Sie hat die verschiedensten Auslegungen von 1515 bis 1549 gefunden, von denen keine möglich ist. Einige Wahrscheinlichkeit würde — die Echtheit vorausgesetzt — das J. 1543 haben, das letzte Lebensjahr Holbeins, sowie der sechsten und letzten Ehe des Königs; in welcher er sich mit Katharina Par vermählte. Die Verlobung der H. Katharina im Bilde könnte eine Anspielung auf sie sein.

Am Gemälde nehmen wir zwei deutlich geschiedene Theile wahr, den einen mit architektonischem, den andern mit bildnissartigem Uebergewicht.*) In einer Landschaft die uns mit Palmen und mit Denkmalen antiker Baukunst nach dem Süden versetzt, erhebt sich ein hoher Triumphbogen, der uns mit seinen Bauformen und Ornamenten italienischer Renaissance, wie mit seinen perspectivischen Vertiefungen an die frühen Häuserfaçaden des Meisters erinnert. In der Lunette über dem innern Portal ist die Geburt Christi als Gemälde angebracht; jenseits und zu beiden Seiten des Gebäudes haben Engelchöre sich aufgestellt, mit Musik und Gesang die heilige Jungfrau zu feiern, „die vom Königsstamme entsprossene Königin, Mutter des Königs Jesus, Maria, würdig des Lobes der Engel und Heiligen", wie die Inschrift besagt am Triumphbogen. Auf dem Throne im Vordergrund, dem der „Brunnen des lebendigen Wassers"**) entquillt, sitzt Maria mit schlicht herabwallendem, nur von einem schmalen Reif glatt gehaltenem Haupthaar, den weiten Hermelinmantel über den Schoos geschlagen. Unbefangen und ohne Anspruch uns anblickend hält sie das heilige Kind rittlings auf dem rechten Arm, das sich gegen die h. Katharina neigt, und ihr den Verlobungsring ansteckt. Hinter dem Throne stehen als nächste Zeugen der feierlichen Handlung des Kindes Grosseltern, Joachim und Anna.

Ein Hofstaat heiliger und schöner Frauen umgibt den Thron; zunächst rechts, mit der Hostie auf dem Teller, die h. Barbara. Neben ihr weiter nach vorne und wie sie gekrönt sitzt die h. Margaretha, kenntlich am Drachen, der sich zu ihren Füssen vor dem Kreuze in ihrer Linken windet. Ihr gegenüber vor der h. Katharina sitzt eine besonders vornehme Heilige, die mit der Krone wie mit Blumen zu spielen scheint. Hinter ihr sind Magdalena und Agnes, gegenüber Ursula und Agathe kenntlich.

Denkt man bei diesem Bilde an den „Brunnen des Lebens" von Hubert van Eyk, so kann man den Fortschritt in der Kunst nicht verkennen, und dennoch fehlt ihm das, was jenen höher stellt: der grosse geschichtliche Gedanke! Die Renaissance ist der Ausdruck der Verweltlichung der religiösen Kunst. Sie legt den Nachdruck auf die Anordnung, Formengebung, Ausführung; Schönheit und Pracht sind ihre Ziele, und ihr grösstes Lob erwirbt sie sich durch ihren guten Geschmack.

Prächtig ist der Gesammteindruck des Bildes vom glänzend verzierten Triumphbogen bis zu den Seiden- und Goldstoffen, den Kronen und dem Halsgeschmeide, den Perlen und Edelsteinen der Heiligen, unter denen nur die Heiligste schmucklos ist, eine wahrhaft königliche Versammlung. Der Geist der Schönheit durchweht das ganze Gemälde, hat die Gruppen geordnet und abgerundet, das Gleichgewicht bei grosser Mannichfaltigkeit ohne peinliches Abwägen hergestellt, die Silhouette lebendig, jede Bewegung der Gestalt angemessen gemacht; schön und geschmackvoll, obschon mit Unterordnung unter das Zeitcostüme, sind die Trachten; schön vor

*) S. die Bildtafel.

**) „Fons aquarum viventium" steht an der Einfassung.

Allem die Gestalten, Formen und Gesichtszüge der heiligen Frauen, das Ganze eine Verherrlichung des weiblichen Geschlechts. Dazu kommt, dass der Meister die Gestalten seines Lobgesanges nicht einer unsichtbaren Welt der Ideale entlehnt, dass er sie dem wirklichen Leben entnommen. Sie haben alle Fleisch und Blut, alle unverkennbar in voller Lebenswärme vor ihm gesessen, da er den Pinsel in der Hand hatte. Wohl ist ihnen dabei etwas vom Hauch der Heiligkeit abhanden gekommen; dafür sind sie heimisch auf Erden und unserm Mitgefühl wie unsern Augen erreichbarer, als ihre Vorgängerinnen in himmlischer Verklärung; — Gewinn oder Verlust; die Thatsache ist unleugbar: Die religiöse Kunst ist weltlich geworden.

Im Jahr 1543 wüthete die Pest in London. Der Meister des Todtentanzes sollte an sich erfahren, wie nachbarlich nahe frisches Leben und jäher Tod sich stehen. Zwischen dem 7. Oct. und 29. Nov. 1543 fiel er in London als ein Opfer der herrschenden Seuche.

Konnte nun auch ein so ausserordentlich begabter Künstler nicht ohne Einfluss auf jüngere Berufsgenossen bleiben, so kann doch von einer „Schule Holbeins" im üblichen Sinne nicht wohl die Rede sein; war er doch im Ganzen nur kurze Zeit auf deutschem Boden thätig und obendrein in nicht sehr günstigen Verhältnissen, für seinem Beruf. Dennoch gibt es Werke der Malerei, deren Aussehen man sich ohne einen wenigstens mittelbaren Zusammenhang mit ihm kaum erklären kann. Ich erinnere nur an die sechs Tafeln mit dem Abschied Jesu von seiner Mutter, dann der Geisselung, ferner der acht paarweise gestellten Heiligen, die — ursprünglich in einer Kirche zu Ravensburg — in das Berliner Museum gekommen und so sehr in der Malweise Holbeins ausgeführt sind, dass sie im Katalog dem Meister selbst zugeschrieben worden.

Anders hatten sich die Verhältnisse in der Umgebung Dürers gestaltet. An ihn hatte eine grosse Zahl jüngerer Talente sich angeschlossen. Freilich zu seiner Höhe hatte sich keiner emporgearbeitet. Die Mehrzahl beschränkte sich darauf, die Eigenheiten seines Styls sich anzueignen und die technische Behandlung des Malers nach seinen Vorschriften zu erlernen.

Unter denen, die ihm besonders nahe standen, zeichnet sich durch kräftige Farbengebung und Schönheitsinn Hans Wagner, gen. Hans von Kulmbach aus (gest. um 1545). Sein Hauptwerk ist der Tuchersche Altar in der Sebalduskirche zu Nürnberg von 1513. Maria auf dem Thron zwischen Katharina und Barbara. Schöne einzelne Heiligengestalten von ihm findet man in der Sammlung der Morizcapelle. — Nächst diesem hebt sich Hans Baldung Grien aus Gmünd in Schwaben hervor, geb. 1476, gest. 1552, mehr freilich durch seine Fähigkeiten, als durch seine Leistungen, in denen er inneres Leben durch künstliche Leidenschaftlichkeit zu ersetzen suchte, wie man vornehmlich an seinem grössten Werke, dem Hauptaltar im Münster zu Freiburg i. Br. mit der Krönung Mariä von 1516 mit Scenen aus ihrem Leben auf den Flügelthüren, wahrnehmen kann, einem vollkommenen Zeugniss von der Gleichgültigkeit seines Urhebers gegen die religiöse, oder auch nur gemüthliche Bedeutung seines Inhalts. Mit verbissener Lust ist von ihm der Naturalismus zu seinen äussersten Folgerungen geführt.

Hans Schäuffelein geb. um 1492, gest. 1539 zu Nördlingen, wo er sich 1515 niedergelassen, hatte feines Gefühl und eine feste Hand, die seiner Zeichnung einen Anschein von Formenstrenge gegeben. Er war sehr productiv und Werke von ihm werden in den meisten öffentlichen Sammlungen und in vielen Kirchen in Deutschland angetroffen. Das schönste derselben ist das Altarbild der St. Georgenkirche zu Nördlingen v. 1521 mit der Klage um den todten Christus. Mit seinem Wandgemälde der Belagerung von Bethulia auf dem Rathhaus in Nördlingen von 1515 hat er die Gattung von Travestien eingeführt, die ungeachtet ihrer lächer-

lichen Geschmacklosigkeit und der Verwischung jeder historischen Spur bald sehr beliebt wurden. — Die Münchner Pinakothek bewahrt mehre derartige, mit bewundernswürdigem Fleisse ausgeführte Denkmale solcher Verrirungen. Hier lernen wir Albrecht Altdorfer geb. 1488 zu Altdorf, gest. 1538 zu Regensburg kennen, in seiner, „Alexanderschlacht“ v. 1529, wo Tausende von kleinen Figuren zu Fusse, zu Pferd, in Harnischen und Pluderhosen wie bleierne Soldaten neben einander gestellt sind, bis auf den fernsten Federbusch mit der Lupe ausgeführt; ein Bild, an das sich in gleicher Richtung die Geschichte der keuschen Susanne von 1526 anreiht. — Ein zweiter Nachahmer dieser Seltsamkeiten war Melchior Fesele, gest. 1538 zu Ingolstadt, der in seinem Coriolan vor Rom und der Eroberung Alesias durch Caesar in der Pinakothek zu München den gleichen Fleiss, aber wo möglich noch weniger Geschmack und Darstellungsgabe als sein Vorbild an den Tag gelegt hat.

Nicolaus Glockenton verstand nach Dürers Zeichnungen und in seiner Weise Miniaturen auszuführen, wie ein Missale von 1524 in Aschaffenburg, für den Kurfürsten von Mainz ausgeführt, und ein ähnliches Buch in der Bibliothek zu Wolfenbüttel beweisen.

Bedeutender als die bisher Genannten und eine wirklich gross angelegte Künstlernatur war Matthias Grunewald, von dessen Lebensumständen wir nur wissen, dass seine Thätigkeit über das erste Viertel des 16. Jahrh. hinausreicht. 1509 hat er die Flügelbilder zu Dürers Hellerschem Altar gefertigt, seine Hauptwerke hat er im Dienst des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg-Mainz ausgeführt, namentlich die Altartafel mit dem H. Valentinian in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, sowie das jetzt in der Münchner Pinakothek befindliche Altarwerk von fünf grossen Tafeln mit den HH. Erasmus und Mauritius in der Mitte, und den HH. Magdalena, Lazarus, Martha und Chrysostomus auf den Seitentafeln, Gestalten die einen grossartigen Formensinn, eine Einfachheit und natürliche Würde in Haltung und Bewegung kund geben, wie sie selbst Dürer nicht erreicht hat. Sein Colorit ist blühend, ohne bunt zu sein, warm, aber weder brennend noch leuchtend. — In erhöhtem Masse treten des Künstlers Vorzüge an dem Altarwerke des Domes zu Brandenburg vom J. 1518 hervor, mit den HH. Magdalena und Benedict, Bernhard und Ursula, die mit ihrer liebreizenden Schönheit beinahe an die Tage vor ihrer Heiligkeit streifen. — Das bedeutendste übrigens von seinen Werken ist der Altarschrein in der Marienkirche zu Halle vom J. 1529 mit doppelten, aussen und innen bemalten Flügelthüren. Ist der Schrein geschlossen, so sieht man die Verkündigung, Maria und den Engel mit den lieblichsten Kindergesichtern; beim ersten Oeffnen die HH. Magdalena, Ursula, Erasmus und Katharina; beim zweiten, in der Mitte die unbefleckte Empfängniss Mariä, ringsum eine Kinderengelschaar, darunter eine reiche Gebirglandschaft, in deren Vorgrund Kurfürst Albrecht knieend ein Gebetbuch vom Christkind erhält — ein bewundernswürdiges Bildniss im grossen Styl. Auf den Seitenflügeln stehen die HH. Alexander und Mauritius in Rittertracht; auf der Rückseite des Mittelbildes Johannes Ev. und Augustinus. — Von einem Werke Grunewalds, in welchem er Phantasie und die Gabe der Darstellung einer Handlung gezeigt hätte, ist mir nichts bekannt; er beschränkt sich auf die Abbildung heiliger Gestalten, ja fast nur immer derselben, mit ganz individuellen aus der Wirklichkeit genommenen Zügen, aber ohne die mindeste Hinneigung zum Gemeinen und zu Uebertreibungen.

Von geringern Gaben und doch in künstlerischen Aeusserlichkeiten dem Albrecht Dürer näher stand Lucas Cranach, geb. 1472 in Kronach, einem Städtchen in Franken, 1504 in die Dienste des Kurfürsten von Sachsen getreten, lebte er bis 1550 in Wittenberg, und ward

zweimal (1537 und 1540) daselbst zum Bürgermeister gewählt. Nach Friedrichs d. W. Tode 1525 diente er bei dessen Nachfolger, Johann d. B. und nach diesem 1532 bei dessen Sohn Johann Friedrich dem Grossmüthigen als Hofmaler, theilte mit diesem zwei Jahre der Gefangenschaft in Augsburg und Innsbruck und zog nach dessen Befreiung 1552 mit ihm nach Weimar, wo er im nächsten Jahre starb. Er war ein eifriger Anhänger der Reformation, Freund und Gevatter Luthers, war ein treuherziger redlicher Mann und stand wegen seines Charakters, seines stets guten Humors und seiner allezeit bereiten Kunstfertigkeit, bei Hoch und Niedrig in dauernder Gunst. Dass er sich viel nach Dürer, auch nach Grunewald gebildet, sieht man vielen Arbeiten von ihm an; ja an dem Altarwerk des letztern in Halle ist sogar seine Betheiligung unverkennbar. — Bis auf den heutigen Tag hat der Name Cranachs einen guten Klang und unverwüstlich scheint der mit ihm verbundene Ruhm. Unmöglich wird man in seinen historischen Gemälden eine poetische Auffassung, eine den Stoff durchdringende Wahrheit der Darstellung erblicken, die Composition oder gar den Geschmack in der Anordnung im Ganzen wie im Einzelnen bewundern; aber man ist durch die treue Naturnachahmung, vornehmlich bei den Köpfen, insonderheit den weiblichen mit ihren hellblickenden, sprechenden Augen, bestochen, wie nicht minder durch die lichte, klare, warme und blühende Carnation und durch den vollkommenen, gleichsam gegossenen Farbenauftrag. Mitwirkend mag auch seine an die Sprache der Naturdichter sich anschliessende Naivetät sein, die sich weder um Formgesetze noch um geschichtliche Wahrheit kümmert. — Dass seine Kunst in eine Art Fabrikthätigkeit ausarten konnte, lag mehr in den Verhältnissen, als in seinem künstlerischen Charakter, der sich in der bewundernswürdig fleissigen Ausführung seiner Gemälde kund gibt: aber zahllose Bestellungen desselben Gegenstandes führten ihn zu dem Princip der „Theilung der Arbeit."

Von besonderer Anmuth sind seine kleinen Madonnenbilder und heiligen Familien, so sein frühestes in der Galerie Sciarra-Colonna vom J. 1504; ein sehr reizendes in der Münchner Pinakothek, wo das ganz nackte Christkind auf einem grünen Kissen in der Mutter Schooss steht, die ihm eine Traube reicht, davon es eine Beere der Mutter in den Mund stecken will; Kindengel halten einen Vorhang hinter der Gruppe und verdecken zum Theil die Aussicht in eine weite Felsenlandschaft. — Zu den von ihm mehrfach behandelten biblischen Gegenständen gehört „Christus, der die Kindlein zu sich kommen lässt;" „die Ehebrecherin vor Christus." (Letzteres namentlich in der Münchner Pinakothek mangelhaft in der Zeichnung, den Proportionen und in den Motiven der Darstellung.) Altarwerke in Weise der alten Kunst lagen nicht in der Richtung seines Weges; dennoch hat er sich ihnen nicht entzogen. In der Stadtkirche zu Schneeberg im sächsischen Erzgebirge befindet sich ein sehr umfangreiches Werk derart von ihm mit einer Kreuzigung im Mittelbild und acht Flügelbildern mit Passionsbildern und dem Jüngsten Gericht, auch einigen einzelnen Heiligengestalten. — Im Dom zu Meissen ist ebenfalls ein grosses Altarwerk von ihm, mit der Kreuzigung in der Mitte, darunter die Opferung Isaaks und die Aufrichtung der ehernen Schlange; auf den Seitenflügeln die Legende der Kreuzauffindung, aussen eine Madonna und ein Ecce homo; ein in fast allen seinen Theilen mit der grössten fast jugendlichen Liebe und Sorgfalt ausgeführtes Werk. — In der Stadtkirche daselbst ist ein Gemälde des Abendmahls, das man für eines der besten von Cranach hält; (ich kenne es nicht). Nach meinem Dafürhalten ist das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar mit lebensgrossen Gestalten, ungeachtet der unmalerischen theologischen Allegorien, das Werk, das seinen Künstlerruhm am meisten rechtfertigt. Es ist vom J. 1553 und sein

letztes, von dem ihn noch vor gänzlicher Vollendung desselben der Tod abgerufen, so dass es von seinem Sohne 1555 zu Ende geführt werden musste, einem wackern Künstler, dessen Talent man vor den grossen Studienköpfen in der Dresdner Galerie (1776—7) schätzen lernt. Die Mitte nimmt Christus am Kreuz ein, das Opferlamm zu seinen Füssen — das Ereigniss und dessen Sinnbild neben einander! — Links neben dem Kreuz der auferstandene Heiland als Sieger über Tod und Teufel, rechts Johannes der Täufer mit Luther und Cranach. Auf letzteren strömt aus Christi Seitenwunde der Blutstrahl, von welchem Luther durch Hinweisung auf ein Buch in seiner Hand sagt; „dass er uns von allen Sünden reinige.“ Weiter zurück sieht man Adam vom Tod und vom Teufel in die Hölle gejagt, daneben Mosen und die Propheten, die eherne Schlange und die Verkündigung der Hirten. Ausserdem sind die Bildnisse der Stifter, Johann Friedrich, seine Gemahlin und seine drei Söhne auf den Innenseiten der Flügel mit der Jahrzahl 1555 (die auch unter dem Mittelbilde steht) angebracht. — Die beigefügte Inschrift sagt, dass die drei Prinzen das Werk gestiftet als Denkmal der Liebe und Dankbarkeit für ihre Eltern, wobei sie auf die Gefangenschaft des theuren Vaters hinweisen. Darum der göttliche Märtyrer am Kreuz, der Ueberwinder von Tod und Teufel! Darum der Reformator, für dessen Lehre der Fürst gestritten und gelitten! Meister Cranach als Genosse der Gefangenschaft! Johannes als der Taufpathe des Kurfürsten und seiner Söhne.

Eine sehr verbreitete Gattung Cranachscher Bilder sind nackte weibliche Figuren unter allerhand Namen von Eva, Lucretia, Venus etc. der Form und Haltung nach nicht eben Göttinnen der Schönheit und Anmuth; beliebt auch waren seine Travestien, wie „Ritter Simson bei der Prinzessin Delila“, „Prinz Paris und Herr Mercur mit drei Damen im äussersten Negligé“ etc. auch der Jugendbrunnen, in welchem alte, schrumplichte Weiber zu jungen hübschen Mädchen sich umbaden etc. Die grösste, d. h. einträglichste Thätigkeit scheint der praktische Meister als Bildnissmaler entwickelt zu haben. Vornehmlich sind es die Bildnisse der Reformatoren und der fürstlichen Beschützer der Reformation, die zu Hunderten in seiner Werkstatt gefertigt wurden.

Seine Theilnahme an der Reformation bethätigte er vornehmlich an dem 1521 herausgegebenen Holzschnittwerke, das „Passional Christi und Antichristi“ (26 Bl.) und dem „Papstthum“ 1545 (10 Bl.) mit lateinischen Ueberschriften und deutschen gereimten Unterschriften von Dr. Martin Luther. Von seinem Fleiss macht man sich nicht leicht eine zu grosse Vorstellung, zumal wenn man bedenkt, dass seine frühesten Arbeiten aus seinem 33. Jahre stammen, und dass man doch 500 Gemälde, 10 Kupferstiche und gegen 200 Holzschnitte von ihm nachweist.

Eng an Dürer und Holbein reiht sich noch ein bedeutender Künstler an, dessen Thätigkeit nicht ohne Einfluss auf den letztern gewesen zu sein scheint, während sie, namentlich in spätern Jahren mehr in Dürers Richtung eingeschlagen war. Es ist Hans Burgkmair, Sohn (wie man annimmt) des Malers Thomas Burgkmair, geb. 1472 zu Augsburg, nach seinem eignen Zeugniss Schüler von M. Schongauer i. J. 1488. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Ausgerüstet mit einem grossen Talent, einer festen Hand und bewundernswerther Geschicklichkeit im Vollenden zeigt er in seinen früheren Werken Sinn für das Grossartige, das er indess durch Prachtliebe schwächt; ausgehend vom Styl der niederdeutschen Schule gewinnt er bald einen ihm eigenen, ziemlich derben oberdeutschen, dem — namentlich in seinen Gemälden — ein fühlbarer Mangel an Schönheit anhängt. Was ihm aber an einer Stelle entzogen war, wurde ihm an einer andern doppelt ersetzt: für die ihm fehlende Kraft der Idealbildung

ward er hinreichend entschädigt durch die Gabe einer frischen und unbefangenen Auffassung des Lebens. Wir besitzen kein Bild und keine Beschreibung der Zeit in der er lebte, die sie nur entfernt für uns vergegenwärtigten, wie sein Triumphzug Kaiser Maximilians, in welchem er alle Stände und Geschlechter, Bauern und Bürger, Ritter und Knechte, Fürsten und Grosse des Reichs, Kriegs- und Spielleute aller Art, alle dem deutschen Scepter unterworfenen Nationalitäten, sowie den Kaiser und seine Räthe in solcher Lebendigkeit und Wahrheit und mit so sorgfältiger Beachtung aller Einzelheiten im Holzschnitt vorführt, dass es eine wahre Erquickung gewährt, diese Blätter durch zu sehen.

In der städtischen Galerie zu Augsburg sind sechs ansehnliche Oelgemälde von Burgkmair, von denen drei in die (S. 210) erwähnte Folge der römischen Kirchen gehören: S. Pietro, S. Croce und S. Giovanni in Laterano. Hier wie überhaupt in seinen religiösen Darstellungen ist von der reformatorischen Bewegung der Zeit nichts zu spüren, während sogar, namentlich im Bilde der Peterskirche, der Zusammenhang mit der Eykschen Schule noch sichtbar ist.

Eigenthümlicher ist er dagegen, wenn er dem wirklichen Leben sich nähert. Ein wahrhaft erfreuliches Gemälde derart ist der Evangelist Johannes auf Patmos in der Münchner Pinakothek, der zwischen hohem Gras und allerlei Waldthieren unter Palmen schreibend sitzt und in dem offenen Himmel die Himmelskönigin erblickt. Gleicherweise ansprechend ist eine Madonna in der Morizcapelle zu Nürnberg, die unter einem Baume sitzend dem Kinde eine Traube reicht. Seine Stärke bestand übrigens im Holzschnitt, für den er nicht nur zeichnete, sondern auch mit dem Messer gearbeitet haben soll. Ausser dem bereits erwähnten Triumphzug Maximilians hat er zu dem „Weisskunig“, einer Art poetischer Lebensgeschichte des Kaisers Maximilian von seinem Geheimschreiber Treitzsauerwein von Erntreiz, 237 Blätter geliefert, zum Triumphzug 135 und mit Zurechnung noch der Zeichnungen zum „Tewrdank“ u. A. m. im Ganzen nahe an 700 Holzschnitte.

Wer könnte von Albrecht Dürer und seinen Zeitgenossen sprechen, ohne des tapfersten seiner Kunstgenossen zu gedenken, des Erzgiessers und Bildhauers Peter Vischer und der Seinen? Wir haben gesehen, dass die fränkische Bildhauer- wie Malerschule ihren Ausgang nach der Seite des Handwerks genommen. Hier finden wir das Gewerk zur Kunst gesteigert, und zwar zu einer Höhe, über welche weder die fränkische, noch eine andere deutsche Schule der Zeit hinausgegangen.

Peter Vischer, geb. um 1455, gest. 1529, war schon 1492 für den Bischof Heinrich von Bamberg beschäftigt, hatte 1495 das Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg beendigt, einen Sarkophag mit der ruhenden Gestalt des Kirchenfürsten, Aposteln und Heiligen an den Seiten; 1496 die Grabplatte des Bischofs Johann von Breslau in der dortigen Pegarellencapelle. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er bei diesen Arbeiten, die wenigstens keine Aehnlichkeit im Styl mit seinen spätern Arbeiten haben, nur als Erzgiesser betheiligt gewesen. Sein Hauptwerk, das er mit Hülfe seiner Söhne 1508 bis 1519 zu Stande gebracht, und woran sein Name und sein Ruhm unvergänglich haftete, ist das Sebaldus-Grabmal in der Sebalduskirche zu Nürnberg*). Es ist mit Ausnahme des mit Silberblech überzogenen Sarkophags, ganz aus

*) S. die Bildtafel. Es gibt bekanntlich einen ältern, dem Veit Stoss zugeschriebenen Entwurf zum Sebaldus-Grabmal, im spätgothischen Styl, wonach dasselbe 60 F. also vier mal so hoch, als das vorhandene geworden wäre. Einige Anordnungen des Programms finden sich auch darin; von der Absicht das Werk danach ausführen zu lassen, hat sich keine Spur vorgefunden. Das uns bekannte ist Peter Vischers Erfindung ganz und vollständig.

Erz. Dieser steht auf einem Postament unter einem 15 F. hohen, von acht Pfeilern getragenen Baldachin, dessen Dach ein dreitheiliges Pyramiden- und Kuppelwerk bildet. An den Langseiten des Postamentes sind einzelne Scenen aus der Legende des Heiligen in Relief angebracht; an der einen schmalen Seite die Gestalt des Sebaldus in Pilgertracht, an der andern die des Werkmeisters Peter Vischer im Schurzfell und mit dem Hammer, dem Zeichen seiner Kunst. Auf überraschende Weise tritt uns in der Anlage des Ganzen der Grundgedanke der christlichen Kirchenbaukunst wieder vor Augen: die Kirche, das Grab eines Heiligen. Lautlos kriechende Schnecken tragen das Grabmal und mahnen an das ewige Schweigen des Todes. Dem Tode aber ist, wie der Sünde die Macht genommen; — daran erinnern die Bewältiger von Löwen und Schlangen an den vier Ecken: Simson und Hercules, Nimrod und Theseus; aber auch Naturkräfte können — wie Leben fördern — auch Verderben bringen, und so sind auch sie durch Wald- Feld- und Wassergötter vertreten. Damit aber weder sie noch das Heidenthum die Grenze überschreite, sind ihnen die christlichen Cardinaltugenden als Wache zur Seite gestellt. Neben und über dem Grabe regt sich das Leben; Kinder sitzen auf Halbkränzen zwischen den Füssen der Pfeiler und Candelaber in unnützen und übermüthigen Bewegungen, Bilder des unbewussten Lebensalters; höher hinauf auf dem Gesims des Sarggestells sehen wir andere, von etwas mehr Verstand, aber doch noch ungeschickt genug, so dass sie verkehrt ins Horn blasen oder mit der Faust die Laute schlagen; erst ganz oben auf den Candelaber-Capitälen sitzen die zur Einsicht gekommenen, lobsingend und jubilierend. Doch das Leben ist stets von feindlichen Mächten bedroht, die das Alterthum als Harpyen gekannt und gefürchtet; unser Meister stellt sie an die Ecken seines Baues und zwingt sie, mit der Leuchte in der Hand vor Gefahren zu warnen. — In den Pfeilernischen des Baldachins stehen die Apostel, die Stützen der christlichen Kirche, je zwei an den Ecken, die übrigen vier an die mittleren Pfeiler vertheilt; ein jeder von ihnen in bestimmter Eigenthümlichkeit dargestellt, alle von jeher als die vollkommensten Leistungen der deutschen Bildnerei dieser Zeit anerkannt. — Höher oben auf den Pfeileraufsätzen stehen etwas kleinere Figuren, die man der Zwölfzahl, wie der Gedankenverbindung nach wohl am richtigsten als die Propheten des Alten Bundes gedeutet hat; zu oberst aber auf der Spitze des mittleren Thurmes hat der Fürst des Lebens, das Segen spendende Christuskind seine oberweltliche Stelle gefunden.

Wie in der Auffassung so in der Darstellung schliesst dieses Werk sich an die alte Kunst an, nur dass seine architektonischen Formen mit Spitzbogen, Strebepfeilern und Strebebogen in Verbindung mit Candelabersäulen, Capitäl- und Sockelformen neuer Art eine Mischung sind von gothischen Reminiscenzen und Renaissance-Ornamenten. Seine Gestalten sind in Proportion, Haltung und Bewegung, sowie in Formen und Ausdruck ganz ihrem Charakter entsprechend, Apostel und Propheten edel und würdig, die Kinder kindisch und kindlich, alle lebenswahr ohne Producte des Naturalismus zu sein. Die Gewänder sind in grossen, breiten Massen angeordnet, haben weiches, fliegendes Gefälte ohne die knitterigen Brüche der landesüblichen Kunst.

Andere Werke P. Vischers sind: die Gedächtnisstafel des Kirchenprobstes Anton Kress in der Lorenzkirche zu Nürnberg von 1513; Christus bei Martha und Maria in der alten Pfarr zu Regensburg, von 1521. — Aus demselben Jahr ist auch das Grabmal des geistlichen Rechtsgelehrten Henning Goden im Dom zu Erfurt (ein zweiter Abguss desselben in der Schlosskirche zu Wittenberg,) eine Krönung Mariä, die sowohl in den Charakteren Gott Vaters, Christi und der

Maria, als auch in den Formen des Nackten und der Gewänder mehr eigenthümlich klein-bürgerliche Züge neben der einfachen Grösse der Anordnung, der klaren Motivierung und dem leichten Fluss der Zeichnung hat.

Noch werden unter P. Vischers Arbeiten genannt eine Kreuzabnahme in der Aegidienkirche zu Nürnberg von 1522; das Grabdenkmal des Kurfürsten Albrecht von Mainz in der Stiftskirche zu Aschaffenburg von 1525; das Denkmal Kurfürst Friedrichs d. W. in der Schlosskirche zu Wittenberg von 1527; ferner die Grabdenkmale des Grafen von Henneberg in der Stiftskirche zu Römhild. Dass Peter Vischer sich auch bei dem Grabmal des Kaisers Maximilian in Innsbruck betheiliget, ist urkundlich festgestellt; man nimmt an, dass die Statuen von Theoderich und Arthur von ihm (1513) gefertigt sind.

Und so werden wir durch ihn zu einem Werke geführt, das gross angelegt und würdig ausgeführt am Schluss der Periode steht: das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. in der Franziskanerkirche zu Innsbruck. Auf 3 Marmorstufen in der Mitte derselben steht das Kenotaph, auf dessen oberer Platte Maximilian im kaiserlichen Ornat betend kniet, nach dem 1516 gefertigten Modell von G. Sesselschreiber von Innsbruck, 1570 von Lendenstrauch aus München gegossen und 1582 von dem Italiener Ludovico del Duca umgegossen. Darstellungen aus seinem Leben in Marmorrelief, von denen die ersten 21 von Alexander Collin 1566, die 3 letzten von Bernhard und Arnold Abel von Cöln 1563 beendigt worden bedecken, die Seitenwände, Beispiele bewunderter aber geistloser Geschicklichkeit. An den Ecken des Kenotaphs sind die Allegorien der vier Cardinaltugenden nach den Modellen von A. Collin 1570 von Lendenstrauch in Erz gegossen. — 28 eherne Statuen in heroischer Grösse umstehen das Grabdenkmal, Bilder der Ahnen des Kaisers und andrer von ihm hochgehaltener Personen, in deren Gemeinschaft er nach dem Tode zu leben gehofft: Chlodwig, K. des Frankenreichs, Philipp der Schöne, K. v. Spanien; Rudolph von Habsburg, Kaiser; Albrecht d. Weise; Theoderich K. der Ostgothen; Ernst der Eiserne, Maximilians Grossvater; Theodbert, Herzog v. Burgund; K. Arthur von England; Erzherzog Sigmund; Maria Blanca Sforza, die zweite Gemahlin Maximilians; Erzherzogin Margaretha, seine Tochter; Cymburgis, Gattin Ernsts des Eisernen; Carl d. Kühne von Burgund; Philipp d. Gute, sein Vater; Kaiser Albrecht II; Kaiser Friedrich III; Leopold der Heilige; Rudolph Graf von Habsburg; Leopold II; Friedrich IV mit der leeren Tasche; Kaiser Albrecht I; Gottfried v. Bouillon; Elisabeth, Albrechts II. Gemahlin; Maria von Burgund, Maximilians erste Gemahlin; Eleonora von Portugal, seine Mutter; Kunigunde, Herzogin von Bayern, seine Schwester; Ferdinand d. Katholische; Johanna Königin von Spanien.

Der Plan zu dem Denkmal ist von dem Kaiser selbst entworfen und mit Hülfe des berühmten Conrad Peutinger in Augsburg durchgearbeitet worden. Als betheiligte Künstler werden mit Sicherheit angegeben Stephan Godel zu Mühlein bei Innsbruck, Jörg Muschgat, Hans und Laux Zotmann nebst Lorenz Sartor in Augsburg, auch Peter Vischer in Nürnberg; die Oberleitung scheint Sesselschreiber gehabt zu haben.

Die Statuen sind allerdings von verschiedenem Werth; dennoch ist der Eindruck im Ganzen der eines schönen und grossartigen mit heiligem Ernste durchgeführten Kunstwerks. Aber ein wesentlicher Theil desselben, 23 eherne Statuetten von Heiligen, Verwandten des kaiserlichen Hauses, fast ohne Ausnahme von tadelloser Schönheit in Styl und Haltung, hat keine Stelle daran gefunden und wird — gesondert davon — in der silbernen Kapelle neben der Kirche aufbewahrt.

Der Nachwuchs der Van Eykschen Schule in den Niederlanden.

Während die von den Niederlanden ausgegangene Kunstrichtung in Oberdeutschland in den Werken Albrecht Dürers und Hans Holbeins d. J. zu ihrem Ziele gekommen und in minderen Leistungen ihren verklingenden Abschluss gefunden, verzog sich an jener Stelle eine ähnliche Wandelung, wenn auch nicht überall in gleicher Weise. Es sind die letzten Nachklänge der van Eykschen, durch Memling und Gerard David auf die Höhe der Vollendung gebrachten Schule, die wir in den Leistungen von Quentin Massys, Lucas von Leyden, Johann Mabuse, Cornelius Engelbrechsten, Bernhard von Orley, Jan von Schorel u. s. w. zu verzeichnen haben werden.

Quentin Matsys (od. Massys) geb. um 1450 in Antwerpen hat durch den Roman seines Lebens, in welchem er von der Liebe aus der Eisenschmiede in die Malerwerkstatt geführt wird, einen bekannteren Namen erworben, als durch seine theilweise sehr verdienstlichen Werke. Sein Lehrer ist nicht bekannt. Er verlässt die kleinen Dimensionen; für seine Gestalten in Lebensgrösse wird er zu gründlichen Formenstudien gezwungen; die Hintergründe werden eingeschränkt; er betont trotz seinem Naturalismus mehr als seine Vorgänger den Unterschied der idealen und edlen und der weniger edlen Charaktere, für die er sich näher an die Wirklichkeit anschliesst. Sein Colorit ist vorwiegend licht und glänzend im Farbenwechsel; in der Bekleidung sucht er seine Heiligen von dem herrschenden Zeitcostüme zu befreien. — Sein bedeutendstes Werk ist das grosse, 1508 für die Schreinerzunft von Antwerpen gefertigte Triptychon, das aus der Rathscapelle des Doms in das städtische Museum gekommen. Sein Mittelbild enthält die Klage um den Tod Christi, ein Gemälde voll tiefen Gefühls und von ergreifendem Pathos. *) Die Leidtragenden sind die bekannten Angehörigen und Freunde Jesu. Hier ist der vollkommenste Ausdruck einer edeln menschlichen Leidenschaft, und zwar in zugleich wahren und edeln Formen, in den feinstgefühlten Abstufungen von innigem Mitleid, heiligem Schmerz trostloser Liebe bis zum innern Erstarren, und in dem klar ausgesprochenen Gegensatz zu der vollkommenen Regungslosigkeit des Todes. — Von geringerem Werthe sind die Flügelbilder, das eine mit dem Martyrium des Johannes Bapt., gegen dessen dargebrachtes Haupt Herodias noch unwürdigste Bosheit ausübt, und das Martyrium des Johannes Ev., der in Oel gesotten wird. Hier ist Quentin bei den Henkersknechten auf die niedrigste Stufe des Naturalismus herabgestiegen.

Wollen wir ihn aber auch auf der Höhe des Idealismus sehen, so müssen wir ihn in der S. Annacapelle der Peterskirche zu Löwen aufsuchen, wo über dem Altar ein Triptychon von seiner Hand steht, dessen Mitte die heiligen Familien, um Grossmutter Anna versammelt, einnehmen. Auf dem rechten Flügel ist die Verkündigung Joachims auf dem Felde bei den Hirten, auf dem linken der Tod der h. Anna dargestellt, ein Bild, das an Schönheit und Erhabenheit den vollendeten Werken italienischer Kunst nicht nachsteht. Ist das Triptychon geschlossen, so hat man den Anfang der Legende vor sich mit dem vergeblichen Versuch von Joachim und Anna, Opfergaben im Tempel niederzulegen.

Aus der Kirche des H. Donatus in Brügge ist Quentins Bild von der unbefleckten Empfängniss Mariä nach St. Petersburg gelangt.

*) S. die Bildtafel.

Ein vorzügliches Werk von ihm ist eine Mater dolorosa mit dem todten Sohn im Schooss in der Pinakothek zu München, unter Sustermanns Namen aufgeführt; ein mehr originelles als schönes Bild besitzt das Berliner Museum, eine Madonna auf dem Throne mit dem Kinde sich gegenseitig küssend. — Ein Ecce homo von ihm (Brustbild mit 2 Nebenfiguren) in den neuen Procurazien zu Venedig wird dort mit „Dürer", dasselbe (ohne Nebenfiguren) in der Münchner Pinakothek mit „Memling" bezeichnet. Am meisten wird des Quentin Name in Verbindung gebracht mit Halbfiguren von Geldwechslern oder geizigen Geldzählern, die, grossentheils von seinem (Sohn u.) Schüler Jan Massys ausgeführt, mit Unrecht auf seine Rechnung kommen. Ein sehr gutes derartiges Bild findet man in der Münchner Pinakothek. Was er als Bildnissmaler vermochte, kann man an einem männlichen Kopf im Städelschen Institut zu Frankfurt sehen, der durch eine charaktervolle Auffassung, bestimmte Zeichnung lebendiger Färbung und breite Behandlung sich auszeichnet.

Cornelius Engelbrechtsen, geb. in Leyden 1468, gest. 1533, von welchem ein Triptychon mit der Kreuzigung Christi, der Aufopferung Isaaks und der Errichtung der ehernen Schlange im Rathhaus seiner Vaterstadt aufbewahrt wird, verdankt seine Stelle in der Kunstgeschichte wohl vornehmlich dem Umstand, dass er ein Wunderkind zum Schüler hatte. Diess ist Lucas Huygens gen. Lucas v. Leyden, geb. 1494 gest. 1533, der schon in seinem 9. Lebensjahre eigene Compositionen in Kupfer stach, im 12. die ganze Legende des H. Hubertus malte und im 14. bereits als ein namhafter Künstler angesehen ward. Er war zugleich, und zwar leidenschaftlich als Kupferstecher, Maler und Holzschneider thätig. Handfertig ohne Gleichen, zeichnete er die reinsten Linien, malte klar und durchscheinend wie kein Andrer und wusste die Farbe mit der höchsten Glätte, Leichtigkeit und Vollendung aufzutragen; dagegen war er weder neu noch tief in der Auffassung, noch besonnen in der Anordnung, ruhig in der Beobachtung der Natur, vornehmlich der ausdrucksvollen Bewegungen, wie der Formen, so dass seine Charaktere mehr wunderlich, als schön zu nennen sind. — Von ihm ist ein Jüngstes Gericht im Rathhaus zu Leyden, so realistisch genommen, dass er zur Bezeichnung des ungeheuern Umfangs dieses Prozesses die Personen, Christus nicht ausgenommen, verschwindend klein gezeichnet. Eine Anbetung der Könige, 1517 ist von ihm in der kgl. Sammlung im Haag; in der Münchner Pinakothek eines seiner vorzüglichsten Bilder, eine von beiden Seiten bemalte Tafel mit der Verkündigung und der Madonna auf dem Thron mit dem Stifter und der H. Katharina von 1525; im Belvedere zu Wien das Bildniss des Kaisers Maximilian; in den Uffizien zu Florenz ein merkwürdiges Passionsbild, in welchem Christus dornengekrönt, gegeisselt und gebunden in seinem Sarkophag steht; umgeben von den Leidens-Instrumenten. So schien es, dass Lucas die Seele der Kunst aus den Augen verloren, den Ernst derselben nur in der Hand behalten hatte; seine Hauptbeschäftigung war der Kupferstich, man zählt 174 Blätter eigener Compositon, dazu eine Anzahl Holzschnitte.

Die Kunst war an einem Wendepunkte angekommen; die Tradition war erschöpft; die Ausdrucksweise veraltet; man strebte nach einer neuen — sie war bereits ins Leben getreten; man brauchte nur über die Alpen zu gehen, so war sie gefunden und — man ging!

Einer der ersten, der — noch im Vollbesitz der heimathlichen Sprache — die neue schönere des Südens, doch nicht zu seinem Vortheile, sich zu eigen machte war Johann Gossart, gen. Mabuse, dessen Lebenszeit von 1469 bis 1532 angenommen wird. Er war um 1499 in England, wo er die Kinder K. Heinrichs des VII. malte; (j. im Schloss von Hamptoncourt). Aus

derselben Zeit stammt auch eine Anbetung der Könige von ihm, j. im Besitz des Herzogs von Carlisle in Castle Howard, beide Bilder noch ganz im Styl der alten Schule. Dahin gehört auch eine Anzahl Blätter im Codex Grimani; (S. 158 ff.) Um 1508 war er mit Philipp von Burgund, dem natürlichen Sohne Philipps d. G. in Rom. Hier erkannte er nicht sobald den Vortheil der vollen Schönheit der Form, durch den Raphaels Kunst Herz und Sinne gewann, als er sich daran gab, seinen Styl sich anzueignen. Es gelang ihm über Erwarten, nachdem er Alles was er von der alten Kunst noch besass, weggeworfen, den Platz zu gewinnen für die neue, schönere. Er übersah freilich dabei den Umstand, dass alle Kunstvorzüge Blüthen und Früchte sind, die an und aus der lebendigen Pflanze sich entwickeln und reifen, die aber — nicht naturwüchsig — nur zu einem Scheinleben an einem Stengel angebunden oder angeklebt werden können. Wohl hat er noch hie und da versucht, die alte Natur wieder heraufzubeschwören; — sie erschien, aber als Grimmasse wie beim „Gegeisselten Christus" im Museum zu Antwerpen. Als Nachahmer Raphaels ist er fast in allen grösseren Sammlungen anzutreffen; derartige Bilder besitzt die Münchner Pinakothek zwei von ihm: Christus mit den vier evangelischen Zeichen (nach der Vision Ezechiels von Raphael) und die Kreuzigung.

Noch unselbständiger war (Bernhard oder) Barend von Orley, geb. zu Brüssel 1490, gest. 1560; in die Schule Raphaels in Rom eingetreten, diente er ihm als Gehülfe bei seinen Arbeiten, wobei er sich zu einem sehr geschickten Künstler ausbildete, als welcher er auch von K. Carl V. und dessen Schwester, der Statthalterin Margarethe, als Hofmaler angestellt worden. Noch aus der Zeit vor seiner italienischen Reise stammt das Doppelbild im Belvedere zu Wien; auf der einen Seite: König Antiochus Epiphanes lässt im Tempel zu Jerusalem ein Götzenbild aufstellen und allerlei Grausamkeiten ausüben; auf der andern: die Ausgiessung des h. Geistes. Das Bild hat noch viel von dem strengen Ernst der alten Schule. Beiweitem weniger kann man das dem übrigens trefflichen Bilde des H. Norbert in der Münchener Pinakothek nachrühmen oder der Trauer beim Leichnam Christi im Museum zu Brüssel; am wenigsten dem Jüngsten Gericht in der Jacobskirche zu Antwerpen.

Jan van Schorel aus Holland, geb. 1495 gest. 1562, hatte nach einer langen Studienreise von den Niederlanden zu Dürer, von da nach Venedig, selbst nach Palästina endlich sein Ziel bei Raphaels und Michel Angelos Werken in Rom erreicht, ohne es über den nachahmenden Eklektiker zu bringen, wie man u. A. an seinem Madonnenbild mit den Stiftern im Stadthaus zu Utrecht sehen kann.

Johann von Calcar, geb. um 1500 zu Calcar am Niederrhein, folgte anfänglich noch der Tradition der alten Schule, wie sein grosses Altarwerk in der Hauptkirche seiner Vaterstadt es bezeugt, dessen Mitte von einer figurenreichen, in Holz geschnitzten Kreuzigung eingenommen ist und zu welchem er die Flügel aussen und innen mit der Lebensgeschichte Christi bemalt hat. Sein Ziel suchte und fand er in Venedig, wo er sich so eng an Tizian anschloss, dass seine Arbeiten nicht nur für italienisch gelten, sondern selbst mit tizianischen verwechselt werden.

Michael Cozcie, geb. zu Mecheln 1497, gest. zu Antwerpen 1592, bildete sich unter Bernh. von Orley, später in Rom; hat sich durch eigene Schöpfungen nicht hervorgethan, wohl aber das Verdienst, von dem Hauptwerk der alten Schule, dem Genter Altar, eine ganz vollkommene Copie gemacht zu haben, von welcher einzelne Tafeln in der Münchener Pinakothek, andere im Berliner Museum sich befinden.

Martin van Veen, gen. Heemskerk, geb. 1498, gest. 1574, ist eines der grössten

Talente, das auf dem neueröffneten Wege sich abnutzte. Nach seiner Rückkehr von Rom 1532 lebte er, und zwar sehr geehrt, in Harlem. Die Münchener Pinakothek hat ein grosses Triptychon von ihm, mit der Kreuzigung im Mittelfelde, den HH. Johannes Ev. und Katharina auf dem einen, Kais. Heinrich und Kunigunde auf dem andern Flügel. In seiner schlimmsten Entartung zeigt er sich im Bilde der Heilung eines Besessenen in derselben Sammlung.

Jean Mostaert, geb. zu Harlem 1499, gest. daselbst 1555, gilt als der Urheber mancher Gemälde in Brüssel und Antwerpen, ja sogar in Kirchen Lübecks, aber ohne Begründung, so dass wir eigentlich (bis jetzt) nur seinen Namen zu verzeichnen haben.

Joachim Patenier, geb. zu Dinant 1490, gest. um 1580, widmete sich vornehmlich landschaftlichen Darstellungen, in welche er heilige Personen oder Scenen als Staffage brachte: Christus am Zollhaus; Flucht nach Aegypten (in Berlin), Taufe Christi, Martyrium der H. Katharina (in Wien) etc. etc. — Ihm verwandt, aber sozusagen noch landschaftlicher war sein Landsmann und Zeitgenosse Herri Bles aus Bovines bei Dinant, geb. 1480, gest. 1550, von welchem man in den Sammlungen von Amsterdam, Venedig und Basel Bilder findet. In der Münchener Pinakothek ist eine Verkündigung und eine Anbetung der Könige von ihm; im Belvedere zu Wien eine Predigt des Johannes und der barmherzigen Samariter, in Berlin Adam und Eva im Paradies.

Bevor wir nun ganz Abschied nehmen von der alten Kunst, wollen wir noch einen wenn auch nur flüchtigen Blick zurückwerfen auf ein Bild, das wie eine Nachblüthe derselben uns anspricht. Im bayrischen Nationalmuseum zu München ist ein Teppich, niederländische Arbeit, wie es scheint, mit einer Darstellung, deren Personen nicht nur nach Form und Ausdruckweise, sondern noch zweifelloser in ihrer Tracht dem Anfang vom 16. Jahrhundert angehören,*) während der Styl der Zeichnung noch dem des 15. Jahrhunderts gleicht. Noch ist eine genügende Erklärung des Bildes nicht gegeben, dem ein geschichtliches Ereigniss zu Grunde liegen mag, bei welchem das Urtheil über einen Angeklagten von Christus (oder von der Kirche) gesprochen wird. Der aufs Knie gesunkene Angeklagte ist als „Mensch" (omo) bezeichnet; er wird von drei Frauen, deren eine als „Verschwendung" (luxuria) kenntlich gemacht ist, in Schutz genommen; auch ein herzutretender Mann kommt ihm zu Hülfe gegen die „Gerechtigkeit", (Insticia) die das von Christus erhaltene Schwert drohend gegen ihn erhebt, indem gleichzeitig die „Barmherzigkeit" (misericordia) sie zurückzuhalten sucht. Die übrigen Anwesenden theilen sich in zwei Parteien für und wider. — Eine nur ganz allgemeine Allegorie scheint der Künstler nicht beabsichtigt zu haben.

Hiermit dürfen wir die Wirksamkeit der alten Schule in den Niederlanden als geschlossen betrachten. Sie hat während ihres Fortschreitens unleugbar Fortschritte gemacht, aber nicht ohne einen Theil der ursprünglichen Kraft in den Kauf zu geben. Sie merkte ihre allmähliche Verarmung kaum, und als sie ihrer gewahr wurde, floh sie in's Ausland, um da, wo sie kurz vorher als eine Macht erschienen war, von der man Gaben und Gesetze bewundernd entgegennahm, als Bettlerin einzukehren und mit erborgten und gestohlenen Lappen sich die Blösse zu decken. Eine späte Zeit hat gezeigt, dass eine eigene gesunde Schöpferkraft dazu gehört, um für sie in fremder Herrlichkeit Wachsthum und Segen zu gewinnen.

*) S. die mit der „Einleitung" ausgegebene Bildtafel.

Fünfter Zeitraum.

Einleitung.

Renaissance. Verfall.

Das Mittelalter war abgeschlossen, die Pforten einer neuen Zeit hatten sich aufgethan! Was wir vor uns sehen — „Renaissance“ nennen es lobpreisend die Einen, verwerfend die Andern „Verfall“. Jene erkennen in den Erscheinungen auf den Kunstgebieten ein hocherfreuliches Wiederaufleben des classichen Alterthums, namentlich da, wo dasselbe noch in zahllosen Denkmalen zur Bewunderung hinriss und zur Nacheiferung reizte, in Italien; diese nicht etwa einen Mangel an Geschicklichkeit, noch an schöner und richtiger Zeichnung, sondern ein Erblassen der Eigenthümlichkeit, ein Nachlassen innerer Belebung, eine Unbestimmtheit in der Auffassung und das Unvermögen wahrhafter Darstellung, einen Cultus der seelenlosen Form. — Je unwiderleglicher sich diese Erscheinung wenigstens diesseits der Alpen darbot, desto eifriger suchte man nach den Ursachen. Man fand sie in der Nachahmung der antiken, der heidnischen Kunst und übersah, dass die christliche Kunst des Mittelalters ja auch keine andere Quelle gehabt, aus ihr ihre erste Lebensstärkung empfangen und durch sie zum Gipfel der Vollendung geführt worden; oder in der Aufnahme fremdländischer Kunstweisen und vergass, dass keine einheimischen durch sie verdrängt werden konnten, weil die vorhandenen sich überlebt hatten und ohne Nachwuchs geblieben waren. Die schwerste, aber auch zugleich wichtigste Anklage trifft die Kirchenreformation, deren Gleichgültigkeit gegen die Kunst freilich wie bekannt bis zur bilderstürmenden Feindseligkeit sich gesteigert. Allerdings hat der Protestantismus die Kunst, wie sie bis dahin gepflegt wurde, nicht begünstigt; so wenig, als es das Christenthum selbst bei seiner ersten Verbreitung gethan. Ganz abgesehen aber von der Bekämpfung der Idolatrie war mit der Verdammung der Lehre vom Fegefeuer und von der befreienden Kraft des Messopfers der bisherigen religiösen Kunst der Nährboden und mit Beseitigung des Einflusses der Schutzheiligen, namentlich der Jungfrau Maria, der Blätter- und Blüthenreichthum von Jahrhunderten genommen und ihr mit dem Dogma von der alleinigen Rechtfertigung durch den Tod Christi fast nichts übrig geblieben, als das dürre Holz mit dem gekreuzigten Gott.

Wahr ist dies Alles und mehr als dies, wie die reformierte Kirche erweist, und doch ist die Schlussfolgerung falsch. Um für richtig zu gelten, hätte der Verfall der Kunst sich auf den Protestantismus allein beschränken müssen; er hat aber gleicher Weise sich auch über die katholische Kirche trotz aller treu bewahrten Lehren, Anstalten und Einrichtungen mit beherrschender und verheerender Gewalt verbreitet; er ist allgemein wie in Deutschland so auch in Italien, wo der Protestantismus keine dauernden Siege errungen, keine Kunstthätigkeit gestört, und wo die classischen Vorbilder aus alter und neuer Zeit vor Aller Augen standen; und wollte man diese verantwortlich machen, so würde die Geschichte auftreten und sagen: „Nicht durch die Kenntniss der alten Kunst, sondern ungeachtet derselben trat unaufhaltsam der Verfall ein!“

Wir sehen, auf dem betretenen Wege kommen wir nicht an's erwünschte Ziel. Um Klarheit zu gewinnen, müssen wir einen andern, womöglich höheren Standpunkt zu nehmen suchen. Eine Kunstperiode — ihr Abblühen so gut als ihr Aufblühen und ihre Glanzzeit — ist ein geschichtliches Ereigniss: sie kann weder gemacht noch geschlossen, sondern nur erlebt,

erkannt und verstanden werden. Das Mittelalter, von der Kirche beseelt und beherrscht, hatte seinen Beruf erfüllt; seine Zeit war abgelaufen. Die Aufgabe der Neuzeit ist der Staat: die Festhaltung der Rechte und Pflichten der Einzelnen gegen einander und gegen die Gesammtheit, der Freiheit des Individuums, der Macht des Ganzen; die Förderung der geistigen und leiblichen Wohlfahrt Aller, die zu einer äussern Gemeinschaft verbunden sind; ein Organismus, in welchem jede heilsame Thätigkeit die ihr angemessene Stelle findet, ohne sich abzusondern oder das Ganze beherrschen zu wollen, in welchem also auch die Kirche ein werkthätiges Glied, nicht eine selbständige Gewalt bildet, wobei es natürlich ist, dass bald materielle, bald intellectuelle, bald rein religiöse Interessen überwiegen.

Die deutsche Kunst, erwachsen auf dem Boden des Naturalismus, konnte sich in der Höhe halten, so lange derselbe von den religiösen Ideen der Vorzeit erwärmt und dadurch verklärt ward. Als der überirdische Schein der dem wirklichen Leben entnommenen Heiligen zu erbleichen begonnen, suchte sie Hülfe in der Fremde und fand sie naturgemäss da, wo jener Schein, ungetrübt durch die Macht der Wirklichkeit, von jeher gewaltet und seine Kraft — so schien es — noch ungeschwächt erhalten hatte. So ging sie, geblendet von den Vorzügen der italienischen Kunst, von dem verwilderten Wege des Naturalismus zu dem transalpinischen glänzenden Idealismus über und folgte ihm — von Anfang an seiner nicht mächtig — willenlos in alle seine Verirrungen.

Da erhob sich noch einmal der alte deutsche Kunstgeist und setzte — wie aus Träumen erwacht — seine Thätigkeit fort, wo er sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts verlassen, nur auf einem andern Feld, oder — wenn auf demselben — mit weiterreichenden Mitteln.

Auf diese Periode des wiederauflebenden Naturalismus in der niederländischen Kunst folgte grosse Ermattung, die nach vergeblichen Versuchen gänzlicher Unnatur, trotz des Aufputzes von Millionen Locken mit gänzlicher Phantasielosigkeit des akademischen Eklekticismus endete. Aber der Genius unsers Vaterlandes brach auch auf dem verödeten Kunstgebiet nachdem er in der Literatur und im öffentlichen Leben zum Worte gekommen, eine neue Bahn mit Werken, die neben den classischen Schöpfungen unserer grossen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts von der Kunstgeschichte stets mit hohen Ehren gepriesen sein werden.

Baukunst.

Die Gothik hatte im Laufe des 15. Jahrhunderts in Uebertreibungen und Ausartungen sich erschöpft. Italien hatte sie wie ein ihm von Fremden auferlegtes Joch abgeworfen und aus den Quellen der altvaterländischen Kunst sich Kräfte zu neuen Gestaltungen geholt. Zunächst waren es die alten Säulenordnungen mit ihren Gebälken, Gliederungen, Profilierungen und Ornamenten, wie man sie an den Bauresten aus der römischen Kaiserzeit kennen lernte, welche man den Bedürfnissen und Gewohnheiten der Neuzeit anzupassen versuchte. Bei dem angeborenen Schönheitssinn der Italiener, in den Händen genialer, vom Nationalbewusstsein gehobener Künstler musste die Architektur sich bald zu imponierender Vollkommenheit entwickeln und einen so weitreichenden Glanz verbreiten, so dass sie in Kürze das ganze bisher von der Gothik beherrschte Gebiet im Abendland Europas unter dem Freude erweckenden Namen der „Renaissance“

einnahm. Allerdings schien ein jedes Land sich das Recht vorbehalten zu haben, wie Italien der Antike gegenüber es ausgeführt, die neuen Kunstformen dem heimischen Brauch und Geschmack anzupassen. So geschah es denn, dass wir auch eine eigene deutsche Renaissance erhielten. Hier ist nun zunächst bemerkenswerth, dass die höhere Baukunst, bisher fast ausschliesslich im Dienst der Kirche, nun nur für weltliche Zwecke in Anspruch genommen wurde. Die Dombauten wurden überall eingestellt, neue Kirchen nicht gebaut; der Protestantismus richtete sich in den vorhandenen mit Emporen und Anbauten ein; die Hauptaufgaben blieben Schlösser, Kauf- und Rathhäuser. Infolge davon sprach sich der Baustyl der Renaissance vornehmlich in der Ornamentik aus und gewann einen besonders wirksamen Einfluss auf das Kunstgewerbe.

Im Namen „Deutsche Renaissance“ war dem Styl das Gepräge aufgedrückt. Italien feierte im „Rinascimento“ die Auferstehung seiner einheimischen alten Kunst; für eine „Wiedergeburt“ fehlte uns die erste Schöpfung; wir schlugen den Weg Frankreichs ein, suchten in der Schatzkammer der Phantasie nach Mitteln der Umbildung italienischer Vorbilder und gaben derselben den französischen Namen.

Willkür, Mangel an organischer Entwickelung und Verbindung, Bedeutungslosigkeit der Formen, möglichst viel kleine Linien und Flächen und sehr bunter Licht- und Schattenwechsel bilden die Grundzüge, die inzwischen dem Gefälligen, Reizenden und Ueberraschenden ein weites Feld lassen. Da sind Säulen, facettirt, unterbunden, mit Blumen und Festons behängt, geringelt, geschlängelt, in Candelaberform, selbst flaschenartig ausgebaucht und eingezogen, mit Ringen, Kugeln, Wulsten, Eiern, auch topfartigen Zwischengliedern, horizontal, vertical oder spiralförmig gefurcht, mit Krautblättern überdeckt, mit ausgeschweiften Postamenten, deren Basen Bogenlinien beschreiben; Blätter, Blumen oder auch Federn bilden die Capitäle, wenn nicht blosse Ringe oder plattgedrückte Kugeln dafür dienen. Es fehlt — so scheint es — nichts Ersinnliches ausser dem einzig Nothwendigen, der Tragkraft und deren Ausdruck. Auch Halbsäulen haben dieselbe Gestalt und Pilaster sind häufig obeliskenhaft zugeschnitten. Weit ausladende Deckplatten und Gesimse liegen über Säulen und Halbsäulen, und über dem Hauptgesims oder an Giebeln steigen Pyramiden auf. Eine der beliebtesten Formen ist die Console mit Doppelspiralen oder Schnecken; man setzt sie unter Bogen und Dreiecke, an Pilaster und Säulen, und umgekehrt an Postamente und selbst auf Capitäle; in vergrössertem Massstab aber und ebenfalls verkehrt an die Seiten der Giebel. — An Thoren, Fenstern und Giebeln herrscht das flache Dreieck, auch der flache, zuweilen auf Halbsäulen aufliegende Bogen, auch wohl noch — obschon seltener — der Rundbogen; man wechselt auch mit Bogen und Dreiecken ab, und schneidet zuweilen das Mittelstück ganz oder zum Theil aus, wodurch der letzte Schein einer architektonischen Bestimmung schwindet*).

Bunte Mannichfaltigkeit ist der Ornamentik eigen, ohne Berücksichtigung der den constructiven Theilen zur Klarheit nothwendigen Einfachheit. Kränze und Guirlanden, Füllhörner und Schilde mit zusammengerollten Rändern, das ganze natürliche und mythologische Thierreich, Wald- und Liebesgötter, und was Himmel und Erde bieten, wird in den Kreis der Ausschmückung gezogen, ohne eine andere Bestimmung, als durch Anmuth, Zierlichkeit und wechsel-

*) Eine glänzende Ausnahme war die Sophienkirche in Dresden, deren Portal wenigstens in den reinsten Proportionen und Formen des neu ins Leben gerufenen korinthisch-römischen Styls ausgeführt ist. Es trägt die Jahrzahl MDLV und ist beim Umbau der Kirche an die Südseite des historischen Museums versetzt worden. Der Baumeister scheint indess kein Deutscher gewesen zu sein.

volles Formenspiel zu reizen, zu unterhalten und zu erfreuen, was denn auch — wie die neuerwachte Vorliebe für diese fröhliche Ungebundenheit erweist — auf keiner falschen Voraussetzung beruht. Allerdings fehlt es auch nicht an Beispielen, wo dem nordischen Mangel an Formensinn mit Rath und That von jenseit der Alpen beigestanden worden ist, und in solchen Fällen tritt dann auch in Deutschland die Renaissance mit begründeten Ansprüchen auf.

Sind wir nun in Deutschland zur Würdigung der Renaissance zunächst auf weltliche Baudenkmale verwiesen, so ist allen voran das kurfürstliche Schloss zu Heidelberg zu nennen. Wohl gehört seine Gründung einer frühern Zeit an, da sich an dieser Stelle Pfalzgraf Rudolph I. zu Ende des 13. Jahrh. ein bescheidenes Wohnhaus errichtete, an das sich im 14. Jahrh. das „Bandhaus“ von Ruprecht I., im 15. der „Ruprechtsbau“ von Ruprecht III. anschloss. 1460 ward von Friedrich I. jener mächtige Thurm erbaut, den die Brandfackeln Melacs, des französischen Verwüsters der Pfalz, i. J. 1689 derart zersprengt haben, dass ein Trumm von ihm abgelöst gleich einem nun mit Epheu und Moos überwucherten Felsstück neben ihm liegt. Kurfürst Ludwig V. fügte 1524 dem Ruprechtsbau gegenüber einen neuen Palast, und im Laufe des Jahrhunderts noch andere bedeutende Baulichkeiten hinzu, von denen namentlich die Thürme die malerische Wirkung des Ganzen erhöhen. Nachdem Kurf. Friedrich II 1549 den „Neuen Hof“ gegründet, ward 1556 von dem Kurf. Otto Heinrich noch ein Prachtbau hinzugefügt, und 1601 bis 1607 von Kurf. Friedrich V. der Kreis mit einem reichen und schönen Wohngebäude geschlossen. Diese beiden letzten Bauten sind es, die hier in Betracht kommen.

Der Otto Heinrichsbau ist eines der schönsten Werke deutscher Renaissance. Scharf sondert sich das Erdgeschoss als Unterbau von den obern Stockwerken, nicht allein durch seine Höhe, die derjenigen der vereinten andern beiden gleich kommt, sondern auch durch die langgestreckten Fenster, (die zwei Stockwerken anzugehören scheinen) gegenüber den zierlichen zweitheiligen obern Fenstern. Ein augenfälliges Prachtstück ist das Portal mit seinen zwei Hauptabtheilungen über- und drei andern nebeneinander. Vier Pfeiler nebst eingefügten Karyatiden bezeichnen die vertikale, verkropfte Doppel-Gesimse die horizontale Theilung. Der Eingang ist im Halbkreis geschlossen und mit Arabesken eingerahmt und hat die Bauurkunde und das pfalzbayrische Wappen über sich. In Nischen zwischen den Fenstern sind Statuen aufgestellt, allegorische Gestalten und Männer der Vorzeit. Eine Feuersbrunst machte 1764 den schönen Bau zur Ruine.

Auch am Friedrichsbau 1593—1610 *) trägt ein starkes und hohes Erdgeschoss zwei Stockwerke, dazu je zwei Giebel (an der Nord- und an der Südseite) und architektonische Ornamente und Statuen in reicher Fülle. Ein ernster Sinn beherrscht das Ganze. Abgesehen von dem Missverhältniss der Fenster des Erdgeschosses begegnen wir durchaus edeln Proportionen. Einfach und rein sind die Formen; die Fenster des Erdgeschosses haben sogar romanische Motive aufgenommen. Die Anordnung der Pfeiler und Nischen ist eben so klar als geschmackvoll, wenn auch die Capitäle über den letzteren an's Lächerliche streifen. Auch die ausschweifenden Umrisse der Giebel sind noch mässig gehalten.

Geist- u. geschmackvoll ist der 1602 vorgenommene Umbau des Rathhauses von Bremen mit der vortretenden Arcadenhalle und ihren 12 dorischen Säulen, einem besonders zierlichen Erker mit sinnreicher Umbildung antiker Elemente, hohen, geradlinig geschlossenen, ab-

*) S. die Bildtafel.

wechselnd mit Flach- und Bogengiebeln überdachten Fenstern des Obergeschosses. — In ähnlicher Weise ist das Rathhaus zu Augsburg von Elias Holl 1615—1618, und das Rathhaus zu Nürnberg von Eucharius Carl Holzschuher 1616—1619 erbaut. — Zierlichere und eigenthümlichere Gestaltung hat die Renaissance bei Holzbauten, namentlich in Niedersachsen gefunden, in Hildesheim, Halberstadt, Goslar, Wernigerode etc; ein schönstes Baudenkmal der Art ist das s. g. Leibnitzhaus zu Hannover; und ebenso der „Apothekerflügel“ am alten Rathhaus daselbst. — Nürnberg bietet viele Beispiele des Styls, besonders in Höfen und Treppenanlagen; der Porticus des Rathhauses in Cöln hat sich durch seine italienischen Formen classischer Schönheit genähert; mehr noch das Belvedere in Prag (wenn dieses nicht überhaupt italienische Arbeit ist). Danzig macht nicht nur mit seinem 1552 hergestellten Artushof sondern mit der Bauart ganzer Strassen den Eindruck der Renaissance. Dazu wirkt auch der Brunnen auf dem Langenmarkt, wie denn überhaupt die Renaissance an Brunnen und der gesammten „kleinen Architektur“ allerorten ergiebig sich erwiesen.

Bildnerei.

Durch gewisse bestimmte Regeln und Formen gehalten konnte die Baukunst noch immer nicht zu weit sich verirren; die grössere Freiheit verleitete die Bildnerei früher als jene auf Abwege. Gewohnt, die italienische Kunst als Kanon zu betrachten, hatte man zugleich mit ihr, Gefühl und Phantasie durch Geschmack und Ueberlegung ersetzend, die innere Wahrheit aus den Augen verloren, und war bei aller Gefälligkeit, Geschicklichkeit und Formenvollendung nüchtern, kalt, äusserlich und unwahr geworden. Ohne Rücksicht auf die Bestimmung des Kunstwerks erschöpfte man sich in Allegorien und mythologischen Anspielungen; man liebte starke, contrastierende Bewegungen nur um des Contrastes willen, nicht als Ausdruck der beabsichtigten Empfindung oder Handlung. Daneben tritt allerdings an einzelnen Stellen ein unverkennbarer Schönheitssinn, besonders aber ein erstaunenswerthes technisches Geschick — namentlich in kleinen Holz- und Elfenbeinschnitzereien zu Tage.

Ihre Hauptaufgaben fand die Bildnerei noch immer in der Kirche, bei Altären, Kanzeln, Taufbecken und Grabdenkmalen; daneben freilich auch an Kirchen- und Palastfaçaden, an öffentlichen Brunnen, sowie in Prunkgemächern der Fürsten und Reichen. Ihre besten Kräfte treten bei Bildnissen und bildnissartigen Statuen ins Leben.

Zu den vorzüglicheren Werken der Zeit gehören die Statuen an der Vorderseite der St. Michaeliskirche in München, 1583—1591 nach den Zeichnungen von Fr. Sustris modelliert von Hubert Gerhard und unter der Leitung des C. Pollagio von verschiedenen Bildhauern ausgeführt. „Der Schutz der Kirche“ ist der der Zusammenstellung zu Grunde liegende Gedanke. Unter dem Weltheiland in der Höhe des Giebels stehen die ersten bayrischen Fürsten, die das Christenthum angenommen haben: Otto, Theodo und Theodowalda, sodann Carl d. Gr., Otto von Wittelsbach, Kaiser Ludwig d. B., Kaiser Ruprecht, König Christian von Dänemark, Kurfürst Ludwig der Brandenburger, Kaiser Maximilian I., Herzog Albrecht der Weise, die Kaiser Carl V., Ferdinand II. und Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Den Schluss nach unten bildet der Erzengel Michael, der den Satan (der Ketzerei) zu Boden schlägt. Die Gestalten sind überlebensgross, die obern von Marmor und schwarz übertüncht, St. Michael in Erz gegossen von Hubert Gerhard. — Von demselben sind auch die Erzstatuen an dem

Augustusbrunnen zu Augsburg: der römische Imperator, umgeben von Flussgöttern und Nymphen, von Liebesgöttern mit Wasser spritzenden Delphinen und weiblichen Halbfiguren, aus deren Brüsten Wasser fliesst. — Sein Hauptwerk ist die colossale Gruppe von Mars und Venus, die er in Verbindung mit Pollagio 1584—90 für den Grafen Joh. Fugger ausgeführt und die jetzt im Garten des Nationalmuseums zu München steht.

Benedict Wurzelbauer von Nürnberg ist der Meister des in Erz gegossenen Brunnens vor der St. Lorenzkirche in Nürnberg mit der von sechs weiblichen Figuren (Tugenden) und sechs Knaben mit Blasinstrumenten umgebenen Statue der Gerechtigkeit. Einen ähnlichen Brunnen führte er in Prag aus, setzte aber Venus und Amor mit einem Delphin hinauf.

Mit Ruhm genannt wird Caspar Gras aus Mergentheim 1560—1614, von welchem im Hofgarten und am Rennplatz zu Innsbruck die Statuen von Göttern und Göttinnen stehen und die Reiterstatue des Erzherzogs Leopold daselbst, sowie das Grabmal des Deutschmeisters Erzherzog Maximilian in der dortigen Pfarrkirche ausgeführt ist.

Adrian de Vries, um 1560 im Haag geboren, Schüler von Zan von Douay (Giovanni da Bologna*) fertigte 1590 die Reiterstatue Kaiser Rudolfs in Prag, sodann in Augsburg den Mercurius- und den Hercules-Brunnen in Erzguss. Die Hauptfigur des erstern ist ein Mercur, welchem Amor die Flügel am Caduceus befestigt; auf dem andern steht der Alkmenide im Kampf mit der Hydra, umgeben von badenden Najaden, Tritonen und Liebesgöttern.

Zu einer ausgebreiteten künstlerischen Thätigkeit war um's Ende des 16. Jahrh. und darüber hinaus Hans Krumper von Weilheim in Bayern gekommen, als Bildhauer, Erzgiesser und selbst als Maler. Von ihm ist in der Michaeliskirche in München das Weihwasserbecken, vom Erzengel Michael gehalten und Christus am Kreuz mit Magdalena zu seinen Füssen; über dem Portale des Maximiliansbaues der Residenz die heil. Jungfrau als Patrona Bavariae, umgeben von den allegorischen Gestalten der Cardinaltugenden, sämmtlich von Erz. Die beiden Hauptwerke aber des Künstlers sind „der Wittelsbacher Brunnen" und „das Grabdenkmal Kaiser Ludwigs des Bayern".

Der Wittelsbacher Brunnen steht im s. g. Brunnenhofe der alten Residenz in München, deren Bau unter Maximilian 1612 von Heinrich Schön begonnen worden, und in seiner Mitte auf einem mit Delphinen, Widderköpfen, Drachen und Wappen besetzten Postament Otto von Wittelsbach, der Ahnherr des jetzigen Regentenhauses, in Waffenschmuck (des 16. Jahrh.) auf sein Schwert gestützt. Auf dem vieleckigen Rande des Wasserbeckens sind 16 Postamente aufgestellt als Untersätze von eben so vielen Statuen und Gruppen; erstere stellen die Elemente in Göttergestalten vor: für das Wasser Neptun, für die Luft Juno, für das Feuer Vulkan und für die Erde — wie artig! — die Göttin der Schönheit, Venus. In den sitzenden Figuren mit Wasserurnen im Arm haben wir die Hauptflüsse Bayerns: Rhein und Donau, Inn und Isar, zu erkennen. Die kleinen Gruppen von Tritonenkindern, die auf Fischen und Krebsen, Fröschen, Krokodilen und Schildkröten reiten, sind mit dem Auftrag betraut, das Becken von allen Seiten mit Wasser zu versorgen. Daneben bedrohen andere Gruppen von Meerungeheuern kleinere Geschöpfe ihrer Art mit dem Tode. Der Entwurf ist von Peter Candid, die Ausführung mag um 1618 stattgefunden haben, und ist ein Werk fleissigen und gründlichen

*) Da dieser Meister nur in und für Italien gelebt und gewirkt, wird er von den Italienern, und nicht mit Unrecht als der Ihrige in Anspruch genommen.

Naturstudiums und ungeachtet, seiner bunten Zusammenstellung und mancher nichts sagenden Bewegungen, von verhältnissmässig grosser Einfachheit und Natürlichkeit.

Bedeutender ist von demselben Meister, ebenfalls nach dem Entwurf von Peter Candid, das Grabdenkmal Kaiser Ludwigs des Bayern über der Fürstengruft in der Frauenkirche zu München.*) Ueber dem Grabstein aus dem 15. Jahrhundert (S. S. 138.) erhebt sich auf der Grundform eines Rechtecks ein Postament von schwarzem und rothem Marmor, durch dessen theils runde, theils viereckige Oeffnungen die Grabplatte sichtbar ist. Darauf ruht der Sarkophag in länglich viereckiger Gestalt mit einem ausgeschweiften, pyramidal zugespitzten Deckel, verziert mit Seraphimköpfchen zwischen umgekehrten Tragsteinen, auch mit Todtenköpfen und Gebeinen, und der oben auf einem Kissen aufliegenden Krone des deutschen Reiches, als deren Hüterinnen die lorbeerbekränzten allegorischen Gestalten der Waffenmacht im Kriege mit Schild und Schwert und der Regierungsgewalt im Frieden mit Scepter und Reichsapfel die schmalen Seiten des Deckels sitzend einnehmen. Auf jeder Ecke des Postaments haben zwei geflügelte Knaben Platz gefunden als Schildträger mit den kaiserlichen und den bayrischen Wappen. Ein niedriges Geländer mit Candelabern an den Ecken umschliesst den Katafalk; es steht auf einem Sockel, der an den beiden Langseiten in elliptischer Form ausladet, um die überlebensgrossen Statuen — südlich — Herzog Albrechts V., — nördlich — Herzog Wilhelm V. — aufzunehmen, beide in der Inschrift des Katafalks als diejenigen bezeichnet, deren ausgesprochener Willensmeinung zufolge der Kurfürst Maximilian das Denkmal errichtet hat. Herzog Wilhelm ist in seiner Haustracht und in friedlicher Stellung abgebildet, Herzog Albrecht im Ordenskleide des Goldnen Vliesses mit erhobenem Schwerte. An den schmalen Seiten kniet an jeder Ecke ein gewaffneter Kriegsmann in Lebensgrösse mit einer Standarte in der Linken, — daran die Namen deutscher Fürsten und Fürstinnen verzeichnet sind.

Es ist nun keinem Zweifel unterworfen, dass dieses Monument, das die Jahrzahl 1622 trägt, eine sehr beachtenswerthe Stelle unter den Kunstwerken der deutschen Renaissance einnimmt. Nicht nur, dass sich daran ein genaues Studium von Körperformen, von Waffen und Trachten kundgibt, dass Erzguss und Ciselierung vollkommen genannt werden müssen, so ist auch im ganzen Aufbau ein klarer architektonischer Sinn unverkennbar und volle Harmonie der Proportionen und der Theile unter einander. Der reinornamentale Theil, die Candelaber mit ihren Sockeln, die Säulchen, Pilaster und Gesimse sind frei von den üblichen Spielereien der Renaissance und nähern sich classischer Einfachheit und Schönheit. Nur an den Figuren tritt in den Formen, vornehmlich aber in Haltung und Bewegung der Mangel an Stylgefühl und wahre Motivierung zu Tage, der indess bei der ernsten und würdevollen Gestalt des Herzogs Albrecht glücklich vermieden ist.

Unter den in Stein ausgeführten Bildnereien dieser Zeit sind die Statuen bayrischer Fürsten am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, dessgleichen die Standbilder der alten Grafen von Württemberg in der Stiftskirche zu Stuttgart — vom Grafen Ulrich † 1265 bis zum Grafen Heinrich † 1519 — welche Herzog Friedrich (1593—1608) hat anfertigen lassen, als gute Arbeiten hervorzuheben. — Die grösste Thätigkeit aber entwickelte die Bildnerei an Grabmälern, Reliefplatten in Stein und Erz, auch grossen architektonischen Compositionen mit einer

*) S. die Bildtafel.

Fülle von Ornamenten, allegorischen und Bildnissfiguren. Vor allen sind es die Dome von Mainz, Würzburg und Cöln, von Magdeburg und Bamberg, welche mit ihren bischöflichen und anderen Grabmälern die reichste Ausbeute liefern; aber auch kleinere Kirchen gewähren mannichfache Befriedigung: in St. Goar findet man das Grabmal des Landgrafen Philipp von Hessen von 1583; in der Stadtkirche zu Wittenberg das des Matth. v. Schulenburg 1571 von Georg Schröter aus Torgau; das des Herzogs Philipp I. von Pommern in Wolgast 1560 von Wolff Hilger von Freiberg. Hier wie fast überall tritt bei derartigen Kunstwerken neben technischer Geschicklichkeit das Talent fürs Bildniss deutlich, oft glänzend hervor, während Phantasie und Geschmack immer weiter sich verirren. Und so wird auch noch immer in Bildnissmedaillen Ausgezeichnetes geleistet.

Malerei.

Die Malerei stand nicht minder, als Baukunst und Bildnerei, unter der Herrschaft des Zeitgeistes. Mit allem Eifer der Nachahmung vorzüglicher Meister und im Besitz meisterhafter Technik konnte sie doch volle Befriedigung nicht schaffen und ging unvermeidlich dem Verfall entgegen. Nur im Bildniss bewährte sie noch, wie die Bildnerei, eine gesunde, befriedigende Kraft. Ein grosser Unterschied der einzelnen Malerschulen trat bei der Allgemeinheit der Richtung nicht hervor, auch können wir uns bei Betrachtung ihrer Leistungen ohne Nachtheil möglichst kurz fassen.

Die Reihenfolge beginnt mit Lambert Lombardus (L. Sustermann 1506—1560;) dessen Name in den Galerien von Wien, Berlin und München vorkommt, der indess von seinem Schüler Franz Floris (F. de Vriendt 1520—1570) an Geschicklichkeit und Ruhm übertroffen wurde. Dieser wusste mit Nachahmung Raphaels und Michel Angelos und mit florentinischem Farbenauftrag trotz aller Nüchternheit der Darstellung sich einen Namen und viele Werke zu schaffen, die man u. A. in der Galerie von Wien (Sündenfall und Vertreibung), Berlin (Loth und seine Töchter), Dresden (Anbetung der Hirten, Kreuztragung), Antwerpen (Sturz der Engel) antrifft. Von seinen vielen Schülern waren die drei Brüder Frank (Franz 1540—1606, Hieronymus 1542—1620 und Ambrosius 1544—1606) ausgezeichnet; mehr noch Franz Pourbus, und zwar im Bildniss; Martin de Vos 1531—1603, der sich aber an venetianische Vorbilder anschloss. Gleichzeitig waren Carl van Mander aus Meulebeck 1548 bis 1606, mehr Kunstschriftsteller, als Maler; Octavius van Veen (Ottovenius, 1556—1634) unglaublich matt und geistlos und doch der Lehrer des grössten Meisters der Folgezeit. — Heinrich van Balen von Antwerpen 1540—1632, um seiner nackten Figuren willen geschätzt, in welcher Richtung übrigens ihn Cornelis Cornelissen von Harlem 1502—1638 übertraf. Derb natürlich ist Abraham Bloemaert aus Gorkum 1567—1650, wie sein Diogenes mit dem gerupften Hahn in der Pinakothek von München erweist. Weiter indess nach dieser Seite geht Peter Breughel der Alte aus Breda um 1560, der mit der Vorliebe für das Derbkomische und Scharf-charakterische eine strenge, fast stylisierte Zeichnung verband, wodurch er der Vorläufer der alsbald eintretenden Genremalerei wurde. Von ihm findet man viele Bilder in dem Belvedere zu Wien (die Schlacht gegen die Philister; den bethlehemitischen Kindermord; Kinderspiele im Frühling; den Streit des Faschings mit den Fasten; die Kreuztragung, bei der in der Menge der Begleitung Christus kaum zu finden ist; den babylonischen Thurmbau; eine Bauernhochzeit etc.) Er fehlt auch nicht in den Galerien von München, Berlin und Dresden. — In ähnlicher Weise malte auch David Vincken-

booms aus Mecheln 1578—1629 biblische und mythologische Gegenstände und Scenen aus dem Leben; (die nächtliche Lotterieziehung, ein grosses Bild von 1603 zu Amsterdam).

Eine seltsame Persönlichkeit ist Heinrich Goltzius aus Mühlebrecht (1558—1617); er wusste einen jeden Künstler in seiner Eigenthümlichkeit zum Nichtverkennen nachzuahmen, malte eine raphaelische „Verkündigung" und eine „Beschneidung" im Style von A. Dürer; eine „Anbetung der Könige" wie Lucas von Leyden und eine „Heimsuchung" wie Parmeggiano und „Heilige Familie" nach dem Muster von Baroccio; wo er aber aus eignen Mitteln schöpft, ist er unwahr und manieriert. Als Kupferstecher indess hat er wegen Reinheit und Festigkeit seines Strichs unbestreitbare Verdienste.

Mit besonders glücklichem Erfolg wurde, wie erwähnt, die Bildnissmalerei gepflegt. Antonis de Moor (A. Moro) aus Utrecht (1512—1575 (88?) streift an Holbein, hat aber weichere Abrundung; sein berühmtestes Bild ist die Königin Maria von England in Hamptoncourt. —Nicolaus Lucidel (Neuchatel) von Moos, († 1600,) erscheint in dem Bildniss des Nürnberger Mathematikers Neudorfer (mit seinem Sohn,) in der Pinakothek zu München als ein Bildnissmaler ersten Ranges.

Unerquicklich sind Barth. Spranger (1548—1625) und Georg Hoefnagel (1545—1600,) beide aus Antwerpen und im Dienste Kaiser Rudolfs. Man hat vom Ersten an der „Tugend Kaiser Rudolfs" und am „Triumph der Weisheit über die Unwissenheit" in der Wiener Sammlung genug gesehen, während die Miniaturbilder des Andern nach Naturgegenständen sehr anziehend genannt werden. Beide lebten in Prag; des Erstern Weise folgte Hans van Achen aus Cöln (1553—1615); Joseph Hainz aus Bern (1555—1609) hatte sich Paolo Veronese zum Muster genommen.

Die reichlichste Pflege fand übrigens die Malerei in München, mit entschiedener Vorliebe für die Venetianer, von denen man in leicht verzeihlichem, immer wiederkehrendem Irrthum in der Farbenwahl und dem Farbenauftrag die Summa der Kunstgeheimnisse holen zu können vermeinte. Ausser Hans van Achen, Hans Bocksberger von Salzburg, Fr. Sustris aus Amsterdam (1525—1599), und Christoph Schwarz aus der Gegend von Ingolstadt (1545—1596,) von welchem der „Engelsturz" in der S. Michaeliskirche und noch manches Altarbild in Kirchen, so wie in der Pinakothek und selbst hie und da ein Fresco an einer Hausfaçade zu sehen sind, ist vornehmlich Joh. Rottenhammer von München (1564—1632) zu nennen, unbedenklich einer der begabtesten Künstler der Zeit, der sich vornehmlich nach Tintoretto ausgebildet hat. Man kann seine Werthschätzung an dem Umstand ermessen, dass Kaiser Rudolph für eine „Verkündigung" von ihm das „Rosenkranzfest" in S. Bartolommeo zu Venedig von A. Dürer eintauschte. Die Pinakotheken und Kirchen in München und Augsburg bewahren mehre grosse Gemälde von ihm; im Privatbesitz sieht man nicht selten fein ausgeführte Cabinetbilder seiner Hand.

Ein ebenso trefflicher als beliebter Miniaturmaler aus und in München war Hans Mielich (1515—1572) von dessen feinem Geschmack und bewundernswerther Geschicklichkeit in klarem, glänzenden Farbenauftrag die königl. Bibliothek, sowie das Nationalmuseum in München wohlerhaltene Beispiele aufbewahrt.

Wie gross indess auch in München die Zahl der gleichzeitigen Künstler, die Mannichfaltigkeit und das Mass ihrer Gaben war, Einer von ihnen ragt doch so bedeutend hervor, dass ich etwas näher auf seine Leistungen eingehen zu müssen glaube: Peter de Witte, gen.

Peter Candid aus Brügge (1548—1628). Ausgezeichnet als Baumeister und als Bildhauer fand er seinen eigentlichen Beruf in der Malerei. Befangen allerdings in der unerquicklichen Geschmacksrichtung der Zeit war er doch eine kerngesunde Natur, die in besserer Zeit Besseres, ja sehr Gutes geleistet haben würde. Seine künstlerische Ausbildung verdankt er dem Vasari, dem er bei der Ausführung grosser Werke in Florenz als Gehülfe diente. 1578 kam er an den Hof von München und malte für die S. Michaeliskirche den Englischen Gruss und den H. Loyola. 1596 beginnt seine grössere Thätigkeit mit dem Regierungsantritt Maximilians I, der ihm die Oberleitung des Residenzbaues und die ganze malerische und decorative Ausschmückung desselben übergab. Er kam mit allerhand mythologischen und allegorischen Darstellungen der Aufgabe nach; sein Hauptwerk aber wurde eine Reihenfolge von Cartons mit Darstellungen aus dem Leben Otto's von Wittelsbach, nach denen an der neuerbauten Hofgarten-Galerie Fresken gemalt und ausserdem Teppiche gewebt wurden, mit denen man bei Hof-, Kirchen- und Schulfeierlichkeiten Säle, Hallen und Corridore behing. Sein grösstes Oelgemälde, Mariä Himmelfahrt, von Maximilian I. zur Verherrlichung der Schlacht am weissen Berge gestiftet, kam über den Hauptaltar in der Frauenkirche.

Adam Elzheimer von Frankfurt a. M. 1574—1620), eine eigenthümliche, vom Zeitgeschmack kaum berührte, wenigstens nicht beherrschte Natur, übertrifft in fleissiger Ausführung beinahe die Meister der alten Schule, ohne indess von ihrer Weise der Auffassung, Darstellung und Formengebung das Geringste sich anzueignen. Er wählte mit Vorliebe Mondschein und Feuerbeleuchtung, wobei die historischen Gegenstände zur Staffage dienen mussten. — Ihm verwandt, aber weitabschweifend ist der jüngere Peter Breughel (1559—1625), der mit ausgelassener Lust nebst Feuersbrünsten Spukgestalten, Teufelserscheinungen und Höllenscenen malte, so dass er den Namen „Höllenbreughel" davon getragen hat. — Näher an Elzheimer schloss sich Cornelius Poelenburg aus Utrecht (1586—1666) an.

Bevor wir unsern Weg weiter fortsetzen, werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf

das Kunsthandwerk,

das in dieser Zeit einen wenigstens scheinbaren, weil hellglänzenden Höhepunkt erreicht hat. Wirkte in früheren Zeiten die Kunst verschönernd und veredelnd auf das Handwerk ein, jedoch so, dass sie den Charakter und die Bestimmung eines Gegenstandes immer massgebend sein liess: für die Schüssel die Speise, für den Kelch oder Pokal den Wein, für den Kampf die Waffe u. s. w., so zeigt es sich, dass wie sie selbst den Mangel innern Gehaltes durch glänzende Aeusserlichkeit zu verhüllen oder zu ersetzen versucht, in gleicher Weise auch das Handwerk verleitet, blendenden aber nichtigen Nebenabsichten und ausschweifenden Einfällen alle vernünftigen Grundsätze — Zweckmässigkeit, Dauer und Wohlfeilheit — zum Opfer zu bringen. Hiermit beginnt die Zeit der grossen Prachtstücke und Luxusartikel, die, ohne Kunstwerke zu sein, aufgehört haben als gewerbliche Gegenstände zu gelten, wenigstens zu dienen. Ihre Bestimmung ist — dazusein und in Raritäten-Sammlungen, Grünen Gewölben, Kunst- und Schatzkammern aufgestellt zu werden. Hafner, Tischler, Erzgiesser, Gürtler und Geschmeide-

macher, Silber- und Goldarbeiter und Juweliere wendeten bei Ess- und Trinkgeschirren, Vasen und Schilden, Möbeln und Geräthschaften, Waffen und Wappen etc. die Profilierungen, Gliederungen, Nischen, Muscheln, Schnecken und Schnörkel des modernen Baustyls der Renaissance mit Karyatiden und Hermen, Drachen und Schlangen, Göttern und Heiligen, ganzen und halben Figuren mit oder ohne thierische Ausläufer, in verschwenderischer, willkürlicher, oft ganz verkehrter Weise an. Gold, Silber und Edelgestein, Glas, Krystall, Bernstein, Perlmutter und Elfenbein werden verarbeitet zu Gebrauchsgegenständen, die nie zum Gebrauch dienen können; geringerer Gefahr ist das Holz ausgesetzt, das denn auch durch die Kunsttischlerei vielfältig zu berechtigten Ehren gekommen.

Die Hauptorte des deutschen Kunsthandwerks 16. und 17. Jahrhunderts sind Nürnberg, Augsburg und München. In Nürnberg lebte der berühmte Goldarbeiter Wenzel Jamitzer aus Wien (1508—1585). Sein gepriesenstes Werk (j. im Germanischen Museum) ist der Merkelsche Tafelaufsatz, ein Felsstück mit Blümchen, Kräutern und Thierchen übersät, darauf eine weibliche Figur — „die Natur"! — steht, die einen kelchartigen Aufsatz trägt, aus dessen Mitte eine Urne mit Blumen sich erhebt. Dabei sind „Thierlein, Würmlein, Kräutlein und Schnecken so subtil von Silber gegossen, wie vorhin nie erhört worden, und dass sie auch ein Anblasen wehig macht", sagt Neudörfer von dieser Arbeit.

In der Kunstkammer des Museums zu Berlin wird eine grosse silberne vergoldete Schale nebst Deckel und Fuss gezeigt, auf welcher Jonas Silber von Nürnberg 1589 in geographischen, geschichtlichen und biblischen Darstellungen für Kaiser Rudolf II. und nach dessen Angabe eine Art Weltgeschichte dargestellt hat; ein Stück, das 1703 als Huldigungsgeschenk der Halberstädter Judenschaft an K. Friedrich I. gegeben worden. Es verlohnt sich der Mühe (die aber hier nicht am Platze ist), dieses vielbewunderte Werk nach seinem ganzen Inhalt kennen zu lernen, um zu sehen, bis zu welchen Ungeheuerlichkeiten geschickte Hände durch missverstandene Kunst fortgeführt werden können.

Richtiger steht das Kunsthandwerk an seinem Platz, wenn es durch den Kunstschmuck die Benutzung des Gebrauchsgegenstandes nicht erschwert oder verhindert, eine Bedingung, welcher vornehmlich die Kunsttischlerei gerecht geworden. Das merkwürdigste Stück der Art ist der s. g. „Pommersche Schrank", ebenfalls im Berliner Museum, der nach der Angabe von Philipp Hainhofer in Augsburg 1615 durch den Kunsttischler Ulrich Baumgartner für den Herzog Philipp II. von Pommern gefertigt worden. Grossentheils von Ebenholz, verziert mit einer grossen Menge edler Steine, Bilder, Schnitzwerk und Ornamenten, hat er drei Hauptabtheilungen. Silberne, zum Theil vergoldete Greifen mit Wappen tragen das Fussgestell, die allegorischen Figuren der freien Künste in Silber-Relief sind am Untersatz zwischen korinthischen Säulen angebracht; sechs weibliche Statuetten mit vier Knaben, beide mit musikalischen Instrumenten, stehen über den Ecken; am Mittelstück sind auf silbernen Schilden die Elemente und Tageszeiten in Email gemalt, daneben mythologische Darstellungen in Medaillons. Die Spitze des Ganzen bildet eine silberne, zum Theil vergoldete Darstellung des Parnasses, als Vereinigung von Kunst und Wissenschaft. Ebenso reich, und nur noch ausserdem mit Oelgemälden, Mosaiken, Orgel- und andern Spielen ausgestattet ist das Innere.

Zur gründlichen Kenntniss des in neuer Zeit mit Vorliebe gepflegten Kunsthandwerks namentlich aus der Zeit der Renaissance, dienen viele ausgezeichnete Werke mit Abbildungen, sowie die fast überall in's Leben getretenen Kunstgewerkschulen mit ihren Ausstellungen, vor-

nehmlich aber die grossen culturgeschichtlichen Museen: das Germanische Museum in Nürnberg, die Nationalmuseen zu Wien, München u. s. w., das historische Museum in Dresden und ähnliche Sammlungen in fast allen grössern Städten in Deutschland.

Sechster Zeitraum.

Ermattung und neues Leben.

Das 17. und 18. Jahrhundert.

Die Kunst- und Culturgeschichte der nächsten Zeit entrollt uns das Bild eines ungeheuern Gährungsprocesses, eines Kampfes von sich stets erneuernden Gegensätzen und Widersprüchen, die keine Lösung, kaum eine Erklärung finden. Erhebung und Verfall verwandter Kräfte durchlebt dieselbe Zeit und unter der allgemeinen Verwilderung eines Alles verheerenden Krieges geht eine Geistessaat auf, der wir die fortschreitende Erkenntniss, neues dichterisches und künstlerisches Schaffen und das immer klarer und fester werdende Vertrauen auf eine sittliche Weltordnung zu verdanken haben. Und doch gab es noch Hexenprocesse dabei, Tortur und Scheiterhaufen, neben Galilei, Kepler und Newton konnten noch Visionen des Schusters von Görlitz und protestantische Mystiker Massen verwirren, Consistorien und Hauptpastoren die Lichter ausblasen wollen, die ein Cartesius und Leibnitz, Wolf, Spinoza, Lessing u. A. angezündet. Mitten im Verfall der religiösen Malerei erhob sich die weltliche zu einer vorher nicht erreichten Höhe und eine zweite Kunst erstand, höher und mächtiger als jene, ohne Vorbild in Natur und Wirklichkeit, einer unsichtbaren Welt, der Seele und der Empfindung des Menschen entfliessend, unter der Leitung unantastbarer Weltgesetze der Harmonie — die Musik!

Die Baukunst,

die schon im 16. Jahrhundert wenig Selbständigkeit geoffenbart, lebte im 17. und der Folgezeit fast nur von der Nachahmung oder der unmittelbaren Hülfe des Auslandes, namentlich Frankreichs und Italiens. Hier aber waren auch schon grossentheils die Grenzen des Kunstschönen überschritten, Luxus und Willkür herrschten und in der Anhäufung und Steigerung von Contrasten sah man Lebendigkeit; mit einem Uebermass von Gliederungen und Ornamenten suchte man die Gedankenarmuth zu decken und den Sinnenreiz zu befriedigen. Ausschweifend waren alle Formen, Säulen wie Schiffstaue gedreht, Fenster in eine ovale, oft durch eingeschnittene Winkel unterbrochene Rundung („Ochsenauge") gebracht; das Ornament strotzte von Ueppigkeit in Kränzen von Blumen und Früchten, Wappen und Draperien, Masken und Fratzen, vor allem durch ein überall angebrachtes ungeheuerliches Krautblätter- und Schnörkelwerk. — Das war das Roccoco. Aber bei all dieser geschmacklosen Ueberladung und Unform blieb der Baukunst für die allgemeine Anordnung, namentlich von Palästen und grossen Baugruppen, für die Anlagen von Auffahrten und Freitreppen, von Vorplätzen, Hofräumen und Treppenhäusern, von Zimmern und

Sälen, vor Allem für Maasse und Verhältnisse ein gesunder Schönheitsinn, Gefühl für Anstand, Würde und selbst für Majestät. — Verderblich freilich wirkte diese Baukunst, wo sie es unternahm, ältere schadhaft gewordene Gebäude zu restaurieren, oder sich auch ohne Noth — und war es auch nur mit Gypsverkleidung — an ihre Stelle zu setzen. Mit ganz besonderer Vorliebe wurde diese Kunst von den Jesuiten gepflegt, die kaum zu ahnen schienen, wie sich darin ihre Auffassung des Christenthums spiegelte. — Man hat den architektonischen Geschmack dieser Zeit in ganz richtiger Vergleichung mit der gleichzeitigen Modetracht den Perücken- und im weitern Verlauf den Zopfstyl genannt; und in der That trägt er die Kennzeichen von Zopf und Perücke nicht nur in seinen abstrusen Abweichungen von Natur und Schönheit, sondern ebenso in der ihnen anhängenden Grandezza, feierlichen Pracht und einnehmenden Eleganz.

Uebrigens fehlt es auf diesem Gebiet nicht an rühmlichen Ausnahmen. Neben J. Arn. Nehring in Berlin (gest. 1695) dem Erbauer des Zeughauses daselbst, steht — fast eine Wundererscheinung — Andreas Schlüter aus Hamburg (1662—1714), der Baumeister des Schlosses in Charlottenburg (1696) und Erneuerer des Schlosses in Berlin (1699 ff.) zur Seite. Männlicher Ernst, Charakter, Grösse, Schönheitsinn treten bei ihm in solcher Stärke hervor, dass die Züge des Zeitgeschmacks, von denen auch er nicht ganz frei war, darunter fast verschwinden. — Zeitgenosse von ihm und vollkommener Repräsentant des ausschweifendsten Roccoco war Joh. Bernh. Fischer von Erlach (1650—1724), der Erbauer der neuen Peterskirche in Wien, der Universitätskirche in Salzburg, und mehrer Paläste in Wien und Prag, ein besonderer Günstling des prunksüchtigen Kaisers Karl VI, für welchen er die Pläne zu der Exvoto-Kirche des h. Carl Borromeus in Wien geliefert. — In verwandter Richtung bethätigten sich Lucas v. Hildebrand, der Erbauer des Belvedere in Wien (1693—1724); und Jac. Prandauer, der 1701—1736 die reiche Benedictiner-Abtei Mölk an der Donau aufführte, 1704 die von C. Ant. Carloun begonnene Abtei S. Florian vollendete, und 1714 das Augustinerstift zu Herzogenburg nach eignen Plänen errrichtete. Ganz ähnliche Bauten waren die Abteien von Kremsmünster, Kloster Neuburg, Admont u. m. a.

Im mittlern Deutschland gelangte der Architekt Balthasar Neumann aus Eger (1687—1753) zu bedeutendem Ansehn. Von ihm ist die Kirche der Benedictiner zu Neresheim im Jaxtkreise, die Hofkirche und v. Schönbornsche Grabcapelle zu Würzburg und die Kirche zu Vierzehnheiligen in Franken; er erbaute die Residenzschlösser zu Bruchsal, Würzburg, Werneck, Coblenz, ausgezeichnet durch eine imposante Anordnung und harmonische Verhältnisse. Von ihm wurden die Dome von Speier und Mainz im Roccoco-Geschmack restauriert und das Innere des schönen Würzburger Domes durch massenhafte Stuccaturen zur Unkenntlichkeit entstellt.

Als der Hauptrepräsentant des Zopfes in der deutschen Architektur gilt Hans Georg Wenzel Freiherr von Knobelsdorf, der Baumeister König Friedrichs d. Gr. von Preussen (1698—1753.) und der grossen Bauanlagen zu Potsdam, von Sanssouci mit seinen Terrassen und Springbrunnen, Orangerien und Gärten, dieses Tusculums des Philosophen auf dem Thron. Dass v. Knobelsdorf den Zeitgeschmack wohl zu benutzen, aber auch zu beherrschen verstand, hat er im Bau des Opernhauses zu Berlin gezeigt, (1747) dem ein classisches Gepräge nicht abzusprechen ist.

Was in Dresden unter August I. gebaut worden — das Japanische Palais (1715—1717), der Zwinger (1711) überbietet die Potsdamer Bauten in barocken Formen und prunkenden Ausschweifungen; zierlicher sind die fast abenteuerlichen Anlagen des Markgrafen zu Bay-

reuth, dessen Sonnentempel mit seinen Wasserkünsten einer Märchen- oder Romanwelt entnommen zu sein scheint. Das imposanteste Bauunternehmen aber dieser Zeit ist die Wilhelmshöhe bei Cassel (1700) mit ihren Springbrunnen und Wasserfällen, Terrassen, Grotten, Tempeln, dem Riesenschloss mit dem Koloss des Hercules, der romantisierenden Löwenburg, dem chinesischen Dörfchen und den mannichfachsten Parkanlagen.

Die Bildnerei

hat wohl zu keiner Zeit vorher mehr Gelegenheit zu weitgehender Thätigkeit erhalten und sie weniger benutzt zu Ehren deutscher Kunst als im 17. und 18. Jahrhundert. Sie verhielt sich fast ausschliesslich im Dienst der Ornamentik für Palastfaçaden, Terrassen, Brunnen, Gartenanlagen, Decken- und Wandverzierungen mit Stuccaturen im Innern der Gebäude; wozu freilich auch Altäre und Grabmäler in Stein und Erz kamen, bemaltes Holzschnitzwerk, Statuen von Heiligen an Kirchenpfeilern, allegorische und mythologische Gestalten aller Art. Für Auffassung, Darstellung und Formengebung fand man die Vorbilder in Rom und Versailles. Ohne den Schimmer einer wahren Empfindung suchte man den Schein des Lebens in übertriebenen Bewegungen und Verdrehungen und trug die gedankenlose Unruhe selbst auf die Gewandung über, die aufgebauscht, formlos und zerknittert wie ein Stück Conglomerat anzusehen ist. An Handfertigkeit war dabei kein Mangel; ja Geschicklichkeit war das vorherrschende Merkmal der allgemeinen Oberflächlichkeit.

Und dennoch heben sich aus der unerfreulichen Masse einzelne Genien hervor, ausgerüstet mit allen Kräften für die höchsten Leistungen, voll Erkenntniss des Werthes der antiken Kunst, voll feiner Empfindung für die Natur, gefesselt leider vom Geiste der Zeit, dem sie selbst wider Willen folgen. Noch einmal werden wir nach den Niederlanden gewiesen, an die uns die erblasste Erinnerung an die alte Reichsgemeinschaft kaum noch ein Recht gab. Hier hatte der unter dem Namen Fiammingo berühmte Francois de Quesnoy von Brüssel (1594—1644) grossen Ruhm sich erworben. Wohl ist er vornehmlich durch seine kleinen Figuren und Kindergruppen bekannt; aber er ist auch der Meister des Grabmals van Eyndes in der Kirche der Deutschen zu Rom und der Kolossalstatue des H. Andreas in der Peterskirche. — Joh. T. W. Lenz fertigte 1659 das Grabmal der H. Ursula im Dom zu Cöln, das mit seiner Einfachheit, Schönheit und Wahrheit wie aus einer frühern Zeit gerettet zu sein scheint.

Bei weitem aber der bedeutendste Künstler in dieser Reihe ist der bereits als Baumeister gerühmte Andreas Schlüter, der Meister der ehernen Reiterstatue des Grossen Kurfürsten, Friedrich Wilhelm von Brandenbung auf der „langen Brücke“ in Berlin.*) In römischer Imperatorentracht, den Herrscherstab in der Rechten, sitzt der Sieger von Fehrbellin auf dem stark ausschreitenden Kampfross; in freien Locken fliegt das Haar um den leicht erhobenen Kopf; Herrschergrösse spricht aus Blick und Bewegung; nirgend Uebertreibung oder ein Haschen nach effectvollen Gegensätzen. Unter dem Fürsten an den vier Ecken sitzen vier gefesselte männliche Gestalten, in denen wir wohl die um Gnade flehenden Besiegten von Fehrbellin erkennen dürfen, die mit ihren heftigen Bewegungen einen wohlberechneten Gegensatz zu der siegbewussten ruhigen Haltung des Fürsten machen. — Mit Recht bewundert sind auch die Masken der sterbenden Krieger über den Fenstern im Hofe des Zeughauses zu Berlin von demselben Künstler.

*) S. die Bildtafel.

Ausgezeichnete Grabdenkmäler der Zeit findet man in den Domen von Mainz, Würzburg und fast in allen grossen katholischen Kirchen Deutschlands. Die unerquicklichsten Bildnereien der Zeit liefert Oestreich: R. Donner (1695—1741) den Brunnen mit den Flussfiguren auf dem Neuen Markte zu Wien, den Rathhausbrunnen mit Perseus und Andromeda aus Blei, die Statue Kaiser Karls VI. im Belvedere und den H. Martin im Dome zu Presburg. — Franz Zauner aus Tyrol (1746—1822) fertigte das Grabmal des Kaisers Leopold II. in der Augustinerkirche zu Wien und die Reiterstatue Josephs II. im Schlosshof daselbst. — In München ward die Bildnerei durch Roman Anton Boos vertreten, dessen in Holz geschnitzte Hercules-Statuen in den Arcaden am Hofgarten mehr zu seinen Gunsten sprechen, als seine kolossalen Kirchenväter an der Theatinerkirche, oder die Kanzel, die er für die Frauenkirche entworfen hatte.

Malerei.

Wir haben gesehen, wie Baukunst und Bildnerei trotz der Anstrengungen und Leistungen einzelner besonders begabter Talente auf der schiefen Ebene die sie betreten unaufhaltsam dem Verfall zugeführt worden waren. Daneben gelang es der Malerei, diese Wege verlassend, sich mit neu auflebenden Kräften zu erheben und eine Höhe zu erreichen, auf welcher sie die Bewunderung der Welt bis auf die Gegenwart — und zum grossen Theil vollberechtigt — erlangte. Sie erstrebte und erlebte eine wahrhafte deutsche »Renaissance«, indem sie zu den Quellen zurückkehrte, aus denen die alte heimathliche Kunst ihre Grösse und Gesundheit geschöpft hatte. Hatte die Nachahmung fremder Muster sie kalt gelassen, so empfand sie alsbald die Wärme, die aus der Natur und dem wirklichen Leben ihr zuströmte und indem sie sich diesem Eindruck hingab, theilte sie ihre Kräfte sogleich nach Verschiedenheit des Maasses und der Neigung, so dass die gedachte Welt dem Historienmaler, die wirkliche dem Genremaler zufiel, dass Einige sich ausschliesslich oder vorzugweis dem Bildniss, Andere der Landschaft widmeten, dass Thiere, zahme und wilde, lebendige und todte, Blumen und Früchte, Architekturen und auch ganz gleichgültige leblose Gegenstände zu Aufgaben besondrer Gattungen der Malerei wurden.

Bei der rasch sich aufdrängenden Einsicht, dass der Eindruck der Wahrheit von Form, Bewegung und Ausdruck wesentlich durch Hinzutritt der Farbe gesteigert werde, warf man sich mit aller Kraft und glücklichem Erfolg auf das Studium der Farbe und des Lichts, womit nicht nur höchste Naturwahrheit und Lebendigkeit, sondern auch aller Zauber der Frische, Kraft und Harmonie und das unfehlbar wirksame Mittel der Gesammtstimmung erreicht wurde. Dabei ward man unterstützt von einer Technik der Ausführung, die wir als das Ergebniss und Erbe der unausgesetzten Bestrebungen mehrer Jahrhunderte ansehen müssen, um die bis zur höchsten Virtuosität gesteigerte Freiheit, Leichtigkeit und Vollkommenheit der Behandlung einigermassen begreiflich zu finden. — Zur vollen Würdigung der Malerei dieses Zeitraumes werden wir auf die Niederlande und Holland verwiesen, während das übrige deutsche Land, unverhältnissmässig arm an Talenten, uns nur wenig Mittel an die Hand gibt.

Der Künstler, dessen Name am Eingang der glänzend beginnenden und in Dürftigkeit endenden Periode steht, bezeichnet zugleich ihre Richtung und ihren Höhepunkt. Ausgerüstet mit allen Gaben des Talents, ursprünglich und eigenthümlich durch und durch, alle Gebiete der Malerei umfassend und erweiternd wäre Rubens unter dem Beistand einer wahrhaft religiösen

Zeitstimmung, eines edeln Formensinnes und geläuterten Geschmacks der grösste aller Maler geworden, während er auch ohne diese nur Wenige als gleichberechtigt neben sich hat.

Peter Paul Rubens, geb. am Peter-Paulstag 1577 in Siegen bei Cöln, wohin sein Vater Johann, Doctor der Rechte und Schöff von Antwerpen vor religiöser Verfolgung 1568 sich geflüchtet, nach dessen Tode 1587 mit der Mutter und 6 Geschwistern nach Antwerpen zurückgekehrt, erhielt den ersten Unterricht im Malen von Verhaegt und van Oort, zwei untergeordneten Künstlern, und weitere Ausbildung von Ottovenius, auf dessen Rath er i. J. 1600 nach Italien ging. Ueber Venedig und Mantua kam er zu Ende 1601 nach Rom, kehrte aber bald nach Venedig zurück, wohin ihn vornehmlich die Werke Tizians und Paolo Veroneses zogen. Danach lebte er wieder in Rom, das er — nachdem er erst noch, beauftragt vom Herzog Vincenzo von Mantua, 1605 nach Madrid gegangen, dem König von Spanien ein kostbares Geschenk zu bringen — schon mit einem Ruhmesglanz um seinen Namen i. J. 1607 verliess, um über Genua, wohin ihn bedeutende Aufträge riefen, nach Antwerpen zurückzukehren, das ihn im Herbst 1608 wieder bei sich sah. 1609 ward er erzherzoglicher Hofmaler, baute sich ein Haus in Antwerpen, heirathete die Elisabeth Brandt und entwickelte eine ausgedehnte künstlerische Thätigkeit, für welche er sich eine ansehnliche Anzahl Gehülfen erzog. 1620 hatte er einen umfassenden Auftrag von der Königin Maria Medicis von Frankreich angenommen; 1628 ward er vom niederländischen Hof als Abgesandter zu König Philipp IV. nach Madrid geschickt, um ihm die Noth des Landes und die Klagen des Volkes vorzutragen. Er benahm sich so geschickt bei dieser schwierigen Aufgabe, dass der König, der mit England im Kriege lag, von seiner diplomatischen Fähigkeit überrascht, dahin wirkte, dass ihm vom Erzherzog Statthalter eine Mission als Gesandter an den Hof Carls I. nach London anvertraut wurde, um den Frieden zu vermitteln; was denn auch dem niederländischen Hofmaler bestens gelang. Alle diese Wege bezeichnete Rubens zugleich mit Ausführung und Zurücklassung werthvoller Werke seiner Künstlerhand. 1628 starb seine Frau; 2 Jahre danach vermählte er sich in zweiter Ehe mit Helena Forman, fing 1635 an zu kränkeln und starb am 30. Mai 1640 an der Gicht. Er nahm ausser dem unbegrenzten Künstlerruhm auch das Lob eines durchaus liebenswürdigen, neidlosen, stets milden und gefälligen Mannes mit sich in's Grab. Es befindet sich zu St. Jacob in Antwerpen, geschmückt mit dem von ihm für diese Stelle gemalten, noch wohlerhaltenem Votivbild einer Madonna mit seinen und seiner Familie Schutzheiligen.

Die Zahl der Gemälde die seinen Namen tragen, ist unberechenbar und nur mit der angeblich bis auf Einhundert angewachsenen Zahl seiner Schüler und Gehülfen zu erklären. Der Katalog der Wiener Sammlung zählt allein 44, derjenige der Münchner Pinakothek sogar 88 Gemälde auf. Sie sind nach Inhalt und Werth von weitreichender Verschiedenheit, welche zum Theil in seiner sehr bestimmten künstlerischen Eigenthümlichkeit, theils in dem mächtigen Einfluss des Zeitgeistes ihre Erklärung findet. Von ersterer war ihm ein ungewöhnliches, ja ein so grosses Maass gegeben, dass — wenn die eignen Werke seiner Vorgänger wie Nachbildungen italienischer Meister aussahen, — seine Copien nach Tizian, Paolo u. A. für Originale von ihm gelten konnten. Geleitet und getragen von dieser Kraft in Verbindung mit unerschöpflicher Phantasie, lebendiger Einbildungskraft und einer Leichtigkeit des Schaffens ohne Gleichen, trat er huldigend der Gottheit entgegen, in welcher allein er die Verkünderin der Wahrheit erkannte, der Natur. Kein Zauber der Kunst, kein Reiz stylvoller Form, selbst bei Raphael oder den Antiken wirkte auf ihn gleich dem des Lebens, und diesen in seine Gewalt zu bekommen, war

für ihn die allein würdige Aufgabe des Künstlers und ein Mangel an Naturwahrheit durch die höchste Schönheit nicht zu decken. Prüfsteine lebendiger Natur sind Farbe und Bewegung; — sie wurden die Ziele und die Seele seiner Kunst. Dagegen sind seine Formen nicht nur nicht streng nach der Natur durchgebildet, sondern sie ermangeln durchgehends des Adels, der Schönheit und der Anmuth, selbst wo es sich um den Preis derselben handelt, bei einem Urtheil des Paris!

Wenn Cornelius in seinen Pinakothek-Fresken zur deutschen Kunstgeschichte von Rubens' Genius das Bild zu Sais entschleiern lässt, so hat er damit das Verhältniss des grossen Künstlers zur Natur kurz und schlagend gekennzeichnet: der Schleier der Natur ist die Schönheit; ohne ihn ist sie nur — Wahrheit, die vollkommen genügen, sich aber auch bis zur Fratze verzerren kann. Wo es nun aber gilt, die unsichtbare Welt zu schildern, den Anschauungen, Empfindungen und Gedanken der Religion Ausdruck zu geben, da tritt die höhere Macht des Zeitbewusstseins lähmend oder belebend, immer entscheidend ein; und versucht es der Künstler, im Widerspruch gegen dieselbe die Aufgabe zu lösen und seiner Darstellung mit der Anwendung der äusseren Wahrheit Glaubwürdigkeit zu verschaffen, so tritt der Mangel innerer Wahrheit leicht nur um so deutlicher zu Tage. An Belegen dafür ist in den Werken von Rubens kein Mangel.

Diese umfassen gewissermassen das ganze Kunstgebiet der Malerei, so dass wir ihn als den ersten und obersten von Allen, jedem einzelnen Arbeiter auf demselben mit eigener Hand das Ziel stecken und die Wege bahnen sehen, thätig zugleich auf allen Feldern, in der Historienmalerei nach allen Richtungen und Unterabtheilungen, wie als Maler von Bildnissen und Conversationsstücken, in Bildern des Lebens von spielenden Kindern, liebenden Paaren, zu Trinkgelagen, Tänzen und Prügelscenen, wilden Thieren und blutigen Jagden, Landschaften und Stillleben, so dass die gesammte Malerei des 17. Jahrhunderts aus ihm hervorgegangen zu sein scheint.

In seinen Bildnissen treten uns die einzelnen Personen mit ihrem Charakter, ihrer Gesinnung, ihrem ganzen Thun und Lassen, wie mit der vollen Wahrheit von Fleisch und Blut lebendig entgegen. Ich erinnere nur an die „vier Philosophen“ in der Galerie Pitti zu Florenz; (Rubens selbst, sein Bruder Philipp, Justus Lipsius und Hugo Grotius); an sein und seiner ersten Frau Bildniss, wie an das liebreizende Angesicht seiner zweiten Frau und an den Franciscaner-General mit seinem durchbohrenden Blick, sämmtlich in der Pinakothek von München; an seine jugendfrischen Söhne in der Dresdner Sammlung und an die bewunderten Seitentheile vom Altar der Madonna di S. Ildefonso im Belvedere zu Wien mit den Gestalten vom Erzherzog Albrecht und der Infantin Isabella. Als Wunder des Helldunkels in der Carnation ist das Bildniss eines jungen Mädchens, dessen Gesicht zur Hälfte von einem Strohhut beschattet wird, (als „Chapeau de paille“) weltberühmt. Ich sah es einst in der Sammlung von Sir Robert Peel in London.

Durch Zusammenstellungen wusste er der Bildnissmalerei neue Reize abzugewinnen, wie z. B. im „Liebesgarten“ der Dresdner Sammlung, wo sich eine Anzahl befreundeter Personen beiderlei Geschlechts — er ist mit seiner Frau dabei — in heitrem Behagen und unter der Herrschaft zärtlicher Empfindungen, umschwebt von Liebesgöttern, in einem reizenden Garten zusammengefunden. Der Art sind auch Bilder seines häuslichen Glücks: seine Frau, ihr Kindchen am Gängelbande führend (in Blenheim), oder auf einem Spaziergange im Garten mit dem ältern Sohne (in München), vornehme Damen im Salon (in Madrid), u. dgl. m. Ich führe zuvörderst diese Arbeiten an, weil in ihnen seine Werthschätzung des wirklichen Lebens als der reinsten

Quelle, als der unverbrüchlichen Gesetzgeberin der Kunst mit dem mindesten Einfluss seiner Eigenthümlichkeit oder einer allgemeinen Sinnesrichtung zu Tage tritt. Diess Verhältniss erleidet eine wesentliche Abänderung in der Historienmalerei, bei welcher die wirkliche Welt nur als Mittel der Darstellung einer gedachten dient neben den Gesetzen der Kunst, der Eigenthümlichkeit des Künstlers und der herrschenden Geistes- und Geschmacksrichtung. Wie reich und mannichfaltig auch der dargebotene Stoff ist, wir sehen ihn von Rubens mit einer Leichtigkeit ohne Gleichen beherrscht, ob er christlich-religiös, alt- oder neutestamentlich ist, Legenden und Wundergeschichten, Götterfabeln oder Allegorien, Dichtungen, Begebenheiten aus der alten, neuern und der neuesten Geschichte in einzelnen Bildern, oder in ganzen Reihenfolgen zum Inhalt hat.

Zur Anschauung dieser Welt verhilft nicht das äussere Sehorgan, sondern ein inneres Auge, dessen Beschaffenheit, grössere oder geringere Selbständigkeit gegen das äussere, das Maass sowohl der objectiven Wahrheit als der subjectiven Auffassung bestimmt. Ein je offeneres Auge nun Rubens für die sichtbare, wirkliche Welt hatte, desto ferner lag ihm die nur gedachte, innerlich vorgestellte, und je geringer seine Sehkraft für diese war, um so näher und fester schloss er sich an jene an. Hiermit musste in seinen Werken eine mehr äussere Wahrheit an die Stelle der innern treten und die Unterschiede zwischen wirklichen und Phantasiegestalten, zwischen Göttern und Menschen, Allegorien und Persönlichkeiten, Vergangenheit und Neuzeit, selbst zwischen klar umschriebenen Charakteren aufheben. Homer musste sich für sein Urtheil des Paris (in Dresden) mit einem ziemlich plumpen Ziegenhirten und drei wohlgenährten flandrischen Weibern, die ihre Kleider und Leibwäsche abgelegt hatten, abfinden lassen. Ein Mars, Alexander und Rinaldo waren nicht von einander verschieden und dieselbe Gruppe einer Mutter mit zwei Kindern konnte einmal als Latona mit den ihren, Apoll und Diana, den boshaften Froschbauern gegenüber, ein andermal als eine Beterin vor dem Thron der gütigen Madonna dienen. Unwillkürlich war die Kunst zur Travestie geworden.

Dagegen stand die äussere Handlung mit der grössten Klarheit und Bestimmtheit der Motive vor seiner Einbildungskraft und damit ist die hervorragendste Gabe unter allen, mit denen die freigebige Natur ihn überschüttet, bezeichnet: das Talent dramatischer Darstellung.

Seinem ganzen Naturell nach nahm Rubens eine Begebenheit — welcher Art sie auch sein mochte — ohne Unterschied, einfach nach ihrer vorausgesetzten äussern Erscheinung, als einen möglichen, wahrscheinlichen, wahren Vorgang, realistisch, naturalistisch. Je näher derselbe nun der Möglichkeit und Wirklichkeit stand, je mehr er somit Wahrscheinlichkeit hatte und Glaubwürdigkeit verdiente, um so mehr entsprach ihm der Naturalismus der Auffassung, während er bei idealen, symbolischen und allegorischen Gestalten und Darstellungen, wie vornehmlich bei Wundergeschichten um so entschiedener gegentheilig wirkte, als dieselben von Natur und Wirklichkeit weitab liegen. Suchte nun der Künstler den Widerspruch durch eine Steigerung des Ausdrucks in Mienen und Körperbewegung zu heben, so gerieth er bei der Schwäche des inneren Auges und vornehmlich religiösen Aufgaben gegenüber um so sicherer in Unwahrheit als dafür aus dem allgemeinen Zeitbewusstsein eine Berichtigung nicht zu schöpfen war. Danach bestimmt sich die Stärke wie die Schwäche seiner dramatischen Darstellungsgabe.

Ein Werk, das ganz allein seinen Urheber unter die grössten Künstler aller Zeiten gesetzt haben würde, ist die Amazonenschlacht in der Pinakothek zu München. Der Kampf findet auf einer einbogigen Brücke über den Fluss Thermodon statt. Eine Amazone wird vom Pferde gerissen, eine andere von dem ihrigen geschleift; zwei andere stürzen kopfüber mit

ihren Rossen in den Fluss und eine dritte durchbohrt noch im Herabsetzen von der Brücke sich umsehend mit der Lanze ihren Verfolger; wieder andere suchen sich schwimmend zu retten und noch andere liegen entseelt und entkleidet am steil abfallenden Ufer; selber die Pferde nehmen mit ihrem Gebiss thätigen Antheil am erbitterten Kampfe, der in einen Moment zusammengedrängt in aller Klarheit der Entscheidung und allem Feuer der aufs höchste gesteigerten Leidenschaft, vor unsern Augen vorübergeführt wird.

Ebenso gross und unübertroffen ist Rubens im Bilde der Gefangennehmung Simsons, gleichfalls in der Pinakothek zu München.*) Hier ist kein Zweifel über den Ausgang des Kampfes, der Ueberfall ist vollkommen gelungen, vergeblich des Helden Widerstand; die siegreiche Schadenfreude der verschmitzten Buhlerin spricht ihm in doppelter Beziehung sein Urtheil. — Diess Bild hat mehr als irgend ein anderes venetianische Färbung und Behandlung, während die malerische Ausführung der Amazonenschlacht mehr auf die Niederlande hinweist.

Von fast gleicher Stärke des dramatischen Vortrags ist die Kreuzabnahme im Dom von Antwerpen. Die Nägel sind ausgezogen aus Händen und Füssen, der Körper des Heilandes ist vom Holz abgelöst und wird mit Hülfe eines untergelegten Tuches herabgelassen, das von den auf den obersten Sprossen der Leitern stehenden Männern, welche die Arme frei gemacht, (von Einem derselben sogar mit Zähnen und Händen) gehalten wird. Johannes, der den rechten Fuss auf die unterste Sprosse einer Leiter gestemmt, nimmt mit vorgeschobenem Leib die ganze Last des sanft herabgleitenden Leichnams auf sich, nur Joseph von Arimathia unterstützt den rechten Arm und Nicodemus, der oben behülflich gewesen, steigt die Leiter herab, dem Johannes beizustehen. Neben dieser gewissermassen rein äusserlichen, aber von Mitgefühl und Liebe sichtlich durchwärmten Thätigkeit stehen die Frauen mit ihrer nur innerlichen Theilnahme. Aengstlich als könne sie den Fall des Leichnams damit verhüten, hebt die Mutter die Hand und das thränenschwere Antlitz empor; tief ergriffen umfasst Magdalene die Füsse, die sie einst gesalbt und (ihre Schwester oder) Maria Jacobi berührt wenigstens das darum geschlagene Tuch zum Zeichen ihres Mitgefühls.

In allen diesen und ähnlichen Darstellungen haben wir Ereignisse und Begebenheiten vor uns, die ohne alle übernatürlichen Mittel mit allgemeiner Erfahrung und den Gesetzen der Wirklichkeit übereinstimmen. Hier steht dem energischen Naturalismus nichts im Wege und er konnte durch Rubens seinen Gipfel erreichen. Anders wo es ein Ereigniss gilt, das sich nicht nur nicht auf die Gesetze der Natur stützt, sondern das in geradem Widerspruch mit ihnen stattgefunden haben will und allein stattgefunden haben könnte, wie Wundergeschichten und Fabeln, die desshalb eine ernstlich gemeinte naturwahre Darstellung nicht vertragen. Weit entfernt durch eine solche an Glaubwürdigkeit zu gewinnen, werden sie zu einer theatralischen Aufführung herabgedrückt, bei welcher die mitwirkenden Personen die gemeinten nicht sind, sondern sie nur vorstellen. Die ausserordentliche, man möchte sagen, täuschende Naturwahrheit, mit welcher der H. Ignatius von Loyola auf dem grossen, für die Jesuiten in Antwerpen gemalten, jetzt in der Wiener Sammlung befindlichen Bilde zum Schrecken und Entsetzen der Umstehenden Teufel austreibt, mit derselben Sicherheit, als gelte es einen Splitter auszuziehen; oder wenn der H. Franz (ebendaselbst) Todte erweckt und damit die staunende Zuschauermenge wie mit dem Gelingen eines höchst schwierigen Experimentes überrascht,

*) S. die Bildtafel.

lässt uns vollkommen theilnahmlos, weil der Widerspruch der Naturgesetze bei der Natürlichkeit der dargestellten Personen diese nur eine übertragene Rolle spielen lässt. — Der Hercules im neuen Palaste zu Madrid wird trotz seiner Bildnissgestalt und der andalusischen Rosse vor seinem Siegeswagen uns die mythologische Gottheit nicht näher bringen, obschon niedriger stellen.

Wird auf diesem Wege die dramatische Darstellweise durch den Naturalismus mit dem Verlust poetischen Eindrucks zur theatralischen, so wird sie noch mehr einbüssen, wenn der Nachdruck der Darstellung gar nicht, oder nur zum Theil in der materiellen Wahrheit, sondern vielmehr in ihrer idealen Bedeutsamkeit liegt. Der Tod eines Martyrers sinkt zur blossen Henkerscene herab, wenn uns der Künstler — wie Rubens in der Kreuzigung Petri in Cöln, bei der Verbrennung des H. Laurentius auf dem Rost in München, u. dgl. gethan — die Leiden des dem Tode Geweihten oder die Anstrengungen und die Mordlust der Marterknechte als den Kern des Ereignisses zu kosten gibt. — Am ungeeignetsten erscheint diese naturalistisch-dramatische Darstellweise im Reiche der Gedanken, in einer übersinnlichen Welt. Die Dreieinigkeit, Christi Höllen- und Himmelfahrt, der Sturz der bösen Engel, der Kampf der Verdammten mit den Teufeln, die Auferstehung und Himmelfahrt der Gerechten etc. verlieren unter der materiellen Versinnlichung des Vorgangs alle geistige Bedeutung, an deren Stelle im besten Falle künstlerische Geschicklichkeit unsere Bewunderung in Anspruch nimmt. — Noch unpassender erscheint der Naturalismus bei Gestalten, denen selbst im Gedanken auch der leiseste Schein einer Persönlichkeit fehlt: bei den von Rubens mit Vorliebe in die Handlung gezogenen Allegorien. Aber nicht sowohl unpassend, als vielmehr schädlich erweist sich die Hingabe an die nackte Wirklichkeit bei Darstellungen sinnlicher Liebe, in der Schilderung üppiger und schlüpfriger Scenen, obendrein bei derber Körperhaftigkeit, wie sie nicht nur bei Bacchanten, Waldnymphen und Satyrn, auch bei Lots Flucht aus Sodom, sondern selbst in Bildern von der „keuschen Susanna“ von Rubens dargestellt worden.

Ist schon in dem Bisherigen das Bedenkliche der unbegrenzten Macht des Naturalismus wie ich glaube unverkennbar dargethan, so sehen wir ihn in Werken von Rubens noch weiter nach zwei entgegengesetzten Richtungen ausschreiten: einerseits zu völliger geistiger Unnatur, anderseits zu wahrhaft abschreckender Natürlichkeit. Sobald Rubens seinem Stoff eine religiöse Färbung geben will, fehlt ihm bei selbst bis zur Illusion gesteigerter Naturnachahmung die Glauben erweckende Kraft. Man sehe in Wien die Hände ringende Magdalena, die mit den Füssen ihr Schmuckkästchen von sich stösst! Das ist eine betrogene, keine büssende Sünderin! oder sie spielt Komödie. — Die Anbetung, mit welcher auf der „Vermählung der H. Katharina“ in der Augustinerkirche zu Antwerpen gegen die Madonna auf dem steinernen Postament Sturm gelaufen wird, entbehrt des letzten Schimmers einer religiösen Empfindung, und die Demuth der H. Katharina, mit welcher sie die Hände des Kindes küsst, ist die widerlichste, süsslichste Affectation. Aus der „Himmelfahrt Mariä,“ diesem von der alten Kunst mit so grosser Liebe und Würde behandelten Sinnbild der Seelenunsterblichkeit, hat Rubens — so oft er sie auch gemalt — nie etwas anderes zu machen gewusst, als ein lärmendes Himmelsspectakel, wobei die Gebenedeite in unglaublichen Verdrehungen und Verrenkungen durch die Wolken und durch eine unzählige Schaar von Engeln emporfährt. Das Aeusserste indess dieser Bühnenkünste hat er in einer H. Katharina erreicht, welche, das blanke Schwert in der Linken, den linken Fuss auf das Rad, das Emblem ihres Martyrthums, gesetzt, den mit einem fliegenden Schleier

bedeckten Kopf halbgeneigt herausfordernd zurückgeworfen, nicht mit einem nur theatralischen, sondern einem Tänzer-Pathos ihre Stelle unter den Heiligen einnimmt.*)

Einen durchaus entgegengesetzten Gebrauch macht Rubens von seiner staunenerregenden Kraft dramatischer Darstellung, wo es ihm darauf ankommt, Widerwärtiges und Schreckliches recht eindringlich zu schildern. Mit wahrer Lust ergeht er sich im Grässlichen und Entsetzlichen, wie nicht minder im viehisch Ekelhaften. Schauderhaft ist seine Ausmalung der Höllenstrafen, wie Schlangen, Drachen, Teufel, Ungeheuer und Ungestalten aller Art und Farbe über die der Verdammniss verfallenen Menschen, besonders über die Weiber herfallen, sie zerkratzen, zerbeissen, zerfleischen, durchbohren und verbrennen (Beispiele bietet die Pinakothek in München); allein hinter dem Spiel dieser grauenhaften Phantasie steht keine Wirklichkeit, keine Möglichkeit. Wenn dagegen eine Gräuelthat aus der Geschichte mit derselben drastischen Wahrheit dargestellt wird; wenn uns Rubens z. B. in seinem Bilde vom Bethlehemitischen Kindermord (ebenfalls in der Pinakothek)**) den zur Raserei gewordenen Schmerz der Mutterliebe zeigt, wie eine Mutter mit der Wuth einer gereizten Tigerin dem Mörder ihres Kindes die Augen auskratzt, eine andere zur Abwehr in die Schneide des gezückten Dolches greift und sich die Hand durchschneidet, eine dritte wie eine Hyäne in den Arm des Verfolgers beisst, eine vierte in Wahnsinn verfallen die blutende Leiche ihres Kindes herzt und küsst, wie die ganze Scene haarsträubender Grausamkeit in den scheusslichsten Zügen, ohne die leiseste Milderung durch irgend ein Mittel der Kunst, vielmehr mit der höchsten Steigerung der Leidenschaften ins Bestialische vorgeführt wird, so müssen wir erkennen, dass hier der Künstler seine Aufgabe verkannt, dass er zwar erstaunenswerthe, unbegreifliche Kräfte entwickelt, aber die Grenzen der Kunst weit überschritten habe. — Und Rubens hat es nicht mit dieser einen Probe seiner Entsetzen erregenden Darstellungsgabe bewenden lassen, in einem Bilde vom Tode des Holofernes, ehedem in der Galerie von Salzdahlum, lässt er die Judith dem krampfhaft sich streckenden Assyrer mit einem Hackmesser langsam den Kopf abschneiden, mit einer Ruhe und Kaltblütigkeit, welche gegen die unter der Marter des kalten Eisens grässlich verzerrten Züge und verdrehten Augen ihres Schlachtopfers einen empörenden Contrast bilden.

Aber eines wo möglich noch grössern Missbrauchs seines schrankenlosen Talentes macht Rubens sich schuldig, wenn er sich zur Darstellung des Sinnenwidrigen, Ekelhaften verleiten lässt, wie er bei dem travestierten Bacchanal in der Münchner Pinakothek gethan***), wo ein dickwanstiger, nackter, ganz betrunkener Alter mühsam von zwei scheusslichen, gleichfalls berauschten und unbekleideten halbmenschlichen Geschöpfen taumelnd weiter geführt wird, und ein zur vollsten Besinnungslosigkeit und zum Blödsinn besoffenes, ebenfalls nacktes Weibsstück zusammengebrochen am Boden liegt, ein Paar saugende Satyrkinder an den hängenden, schwammigen Brüsten.

Der Mangel an Geschmack, der hier in so grasser Weise sich kund gibt, tritt nun auch in mildern, theilweis lächerlichen Verirrungen bei Rubens zu Tage: in der Verbindung allegorischer Gestalten mit naturwahren Darstellungen. Es nimmt sich schon ziemlich barock aus, wenn über einer Anzahl Menschen, die sich in Tracht, Form und Geberde nicht im mindesten von denen unterscheiden, die wir auf Markt und Strasse, in Tempeln und Wohnungen zu sehen

*) S. die Bildtafel VI., die nach einer Originalradierung von Rubens gestochen ist.

**) S. die Bildtafel IV. mit einer Stelle des Gemäldes.

***) S. die Bildtafel. VII.

gewohnt sind, Engelchen schweben und flattern, wie sie denn doch nur einer gedachten Welt angehören, und obendrein so leiblich wahr, als wären sie Kinder dieser Welt. Findet es indess noch einige Rechtfertigung bei Gegenständen der Poesie, oder der Religion, so erscheint es im höchsten Grade lächerlich und abgeschmackt, an Hof- und Staatsaktionen, die mit allem Pomp nach strenger Etikette aufgeführt werden, an Spazierfahrten, Visiten, Audienzen hoher und höchster Herrschaften mythologische oder allegorische Figuren als Mitspieler theilnehmen zu lassen; wenn z. B. in der „Alliance des Königs Ferdinand mit Carl Ferdinand von Spanien bei Nördlingen 1634" im Wiener Belvedere „Neid und Zwietracht" an dem Gebälk über den Monarchen rütteln, das von „Eintracht und Frieden" gehalten wird; oder wenn — um nur ein Beispiel oder zwei statt vieler aus der „Geschichte der Maria Medicis" in Paris anzuführen — bei der Vermählung der Fürstin mit Heinrich IV. von Frankreich ein ganz unbekleideter junger Mensch von etwa 15 Jahren als Hymen die lange Schleppe des weissen Atlaskleides der Königsbraut trägt; oder wenn „die Zeit die enthüllte Wahrheit zum Himmel trägt", wo die Versöhnung zwischen Mutter und Sohn zu Stande kommt.

Die bei Rubens weit ausgreifende Lust der Allegorie verleitete ihn oft, unverkennbare Ideen- oder Glaubens-Armuth durch Prunk und Pracht zu ersetzen, oder in Bilderräthseln sich auszudrücken, deren poetischer Gehalt gegenüber der malerischen Behandlung verschwindend klein war. Derart sind in der Münchner Pinakothek „der Ritter, der die Trunkenheit überwunden hat und den Genius des Ruhms umarmt"; „das friedliche, glückliche Menschenleben, von Minerva gegen Mars und die Folgen des Kriegs in Schutz genommen"; „Die Segnungen des Friedens", dargestellt durch eine Frau, die aus ihrer Brust einem Kinde Milch in den Mund spritzt und durch einen „von Weisheit und Tapferkeit geschützten Satyr mit einem Füllhorn voll Früchte", in der National-Galerie zu London. Anderer und zwar prunkhafter Art ist „der Triumph der christlichen Religion" im Louvre; „der Triumph der katholischen Kirche" bei den Carmelitern zu Antwerpen; der „Sieg des Christenthums über das Heidenthum", welchen ein von der Hostie auf die Heidenaltäre fallender Lichtstrahl erringt; das „Dogma von der Transsubstantiation", beglaubigt durch eine von Päpsten, Cardinälen und Bischöfen mit grossem Pomp umgebene und auf einem Altar aufgestellte Monstranz. — Von da lag es nahe, an Glanz- und Pracht-Darstellungen überhaupt Gefallen zu finden, für welche u. A. das beliebte Thema von der Anbetung der Könige erwünschte Gelegenheit bot. Führte er derlei Aufgaben der weltlich gewordenen kirchlichen Kunst mit Lust und Liebe und mit geläutertem Geschmack und dem Beistand seines unvergleichlichen coloristischen Talentes aus, so entstanden Werke seiner Hand, die neben den vollkommensten der grössten Meister ihre Stelle behaupten. Ein solches ist das berühmte Altarwerk der Madonna di S. Ildefonso im Belvedere zu Wien. Die Himmelskönigin ist hier vor Allem Königin und hält sich an das Vorbild ihrer königlichen Schwestern auf Erden. Umgeben von einem Kranz von heiligen Frauen, den reizendsten Hofdamen, die je ein Königspalast gesehen, neigt sie sich mit huldreicher Gnadenbezeigung herab zu St. Ildefonsus, der mit dem sorgfältigsten Anstand an den Stufen des Thrones ins Knie gesunken, und übergibt ihm das Ordenskleid. Es herrscht in dieser Darstellung eine Verschmelzung von natürlicher Anmuth und fürstlicher Etikette, so dass wir uns an den Hof von Mantua oder Windsor versetzt glauben könnten, schwebte nicht in himmlischem Lichtglanz ein Chor von Engelskindern über der Scene und entrückte sie der wirklichen Welt.

Poetische Conceptionen, bei denen ein leitender Gedanke einem Gemälde, oder einer

ganzen Bilderfolge zu Grunde lag, finden sich eigentlich bei Rubens nur selten. Ein Beispiel indess bietet die bereits erwähnte Kreuzabnahme in Antwerpen, die nur ein Theil des Altarwerkes ist, auf dessen Innenseiten er die „Heimsuchung" und Simeon im Tempel zu beiden Seiten des Hauptbildes, und auf die Aussenseite des geschlossenen Ganzen den H. Christophorus mit dem heiligen Kind auf den Schultern malte und damit dem Namen desselben (Christusträger) eine dichterisch erweiterte Deutung gab. — Bei den Franciscanern in Gent und bei den Dominicanern in Antwerpen sind zwei Gemälde ungefähr übereinstimmenden Inhalts, ein jedes nur mit besondrer Beziehung zum eigenen Titelheiligen: Christus in den Wolken schleudert gleich einem Jupiter Blitze auf die sündige Welt; aber Maria fällt ihm fürbittend in den Arm, indem sie zugleich ihn zu rühren auf die Brüste zeigt, aus denen er seine erste Lebensnahrung gesogen und Franz in dem einen, so wie Dominicus in dem andern Bilde breiten schützend ihr Kleid über die Erdkugel. — Glücklicher wenn auch mehr als Gemälde erfreuend, als mit seinem etwas gesuchten Gedanken befriedigend ist der „Christus und die vier reuigen Sünder: Magdalena, Petrus, David und der begnadigte Schächer" in der Münchner Pinakothek. Wo aber Rubens ein einfaches Bild aus dem Familienleben Christi und seiner Eltern gibt, ohne Schmuck und Deutung, ohne übernatürlichen Anstrich und kirchlichen Glaubensapparat, da trifft er, von natürlicher Denkweise geleitet, fast immer den rechten Ton. Er hat viele „Heilige Familien" gemalt, und wo es ihm sichtlich auf nichts anderes ankam, als auf die Darstellung der Mutterlust, des ehelichen und häuslichen Glücks, u. s. w., ist seine Kunst gewinnend und fesselnd. Zu den anmuthigen Gemälden der Art gehört „die Erziehung der heil. Jungfrau" im Museum zu Antwerpen; das Christkind mit dem kleinen Johannes im Freien, im Museum zu Berlin; die „heil. Familien des Joseph und Zacharias" im Belvedere zu Wien; auch die Geburt Christi, (gestochen von Vorstermann 1620) wobei die Hirten, namentlich eine alte Bäuerin, denen Maria das Kind zeigt, eine herzliche herzgewinnende Freude bezeigen. Das reizvollste aber aller dieser Bilder, die man biblische Idyllen nennen könnte, ist unstreitig die Heimkehr der heil. Familie aus Aegypten*) in der Galerie zu Blenheim. Der Christusknabe, etwa 5—6 J. alt, schreitet tapfer an der Hand seiner leicht aufgeschürzten, mit einem ländlichen Strohhut gegen den Sonnenbrand geschützten Mutter daher, während Joseph achtsam den Esel führt, der wahrscheinlich mit dem Reisegepäck beladen ist, da er Niemand von der Familie trägt. Eine Palme hinter ihnen bezeichnet das Land, durch das die Reisenden gehen. In diesem Bilde ist kein Zug und keine Bewegung ohne inneres wie äusseres Leben, ohne vollkommene Wahrheit des Ausdrucks, weil auch nicht der leiseste Versuch gemacht ist, von der einfach natürlichen Auffassung des Gegenstandes abzuweichen.

Die Freude an allen Erscheinungen des Lebens, selbst den niedrigsten und unbedeutendsten, machte Rubens auch zum Genremaler. Eines der berühmtesten derartigen Bilder von ihm ist der s. g. „Kessel", ehedem in der Sammlung des Schamp van Areschoot: vier Personen niedern Standes um den Tisch im Innern einer Meierei, die sich mit Rauchen, Trinken Gesang und Lautenspiel ergötzen. Mehr aber in sein rechtes Element tritt er ein, wo es toll hergeht, völlig ausgelassen, rücksichtlos, wie in der Kirmess von Antwerpen (in der Galerie des Louvre**); so schildert er liederliche Soldaten mit Dirnen in der Schenke; andere, die Bauern

*) S. die Bildtafel V.

**) Eine Scene daraus auf der Bildtafel VIII.

und Bettler misshandeln, (in München) u. dgl. m., lauter leidenschaftliche Darstellungen roher Volkslust und Unsitte. — Er begnügte sich aber damit noch nicht: eine Stufe tiefer herrschte noch höhere Leidenschaftlichkeit: bei den reissenden Thieren der Wildniss. Zu voller Geltung kommt hier sein dramatisches Talent in der Schilderung von Muth, Entschlossenheit, Kampfbegier, Kraftanstrengung, Schmerz, Wuth, Verzweiflung und Tod auf beiden Seiten mit überwältigender Wahrheit. Bei der Löwenjagd in der Dresdner Sammlung ist der Löwe auf die Croupe eines Pferdes gesprungen und reisst den Reiter herab, während die Löwin voll Ingrimm und Mutterangst ihr Junges zu retten sucht. In der Löwenjagd der Münchner Pinakothek*) ist ein noch heftigerer Kampf entbrannt, da der Löwe in dem Augenblick, in welchem drei Reiter ihre Lanzen ihm durch den Leib zu bohren im Begriff sind, den vierten, nachdem er ihn vom Pferde gerissen, mit diesem zugleich zerreisst, während bereits einer der Jäger als Opfer gefallen und zwei andere den Kampf mit einem zweiten Löwen aufgenommen haben. Noch mehre solche Thierbilder von Rubens mit und ohne Jagd, Hausthiere nicht ausgenommen, zieren die Gemäldesammlungen von London, Petersburg, Dresden, München und Wien.

Es konnte nicht fehlen, dass auch die landschaftliche Natur den gleichen Eindruck auf ihn machte; aber indem er sich bei den ihr entnommenen Bildern in Farbe und Anordnung grössere Freiheit, als ausserdem gestattete, hielt er mit Entschiedenheit darauf, dass etwas geschehen musste in der Landschaft: die See musste stürmen, die Luft Wolkenmassen häufen und treiben, auf dem Land mussten Fuhrleute, Schnitter und Heerden sich bewegen. Der Grundton solcher landschaftlicher Gemälde, wie man sie zu London, Hamptoncourt, Windsor, in Wien, München, Dresden, Florenz, Paris und Petersburg findet, ist grossentheils hochpoetisch im Gedanken wie in dem Aufbau, in der Wahl und Verbindung der Gegensätze, in den Linien wie in der Stimmung, so dass er, der die Historienmalerei mit dem ganzen Aufwand seines grossen Talents an die Wirklichkeit zu ketten bemüht war, gleichzeitig der Gründer des höhern, dichterischen Styls der Landschaftsmalerei geworden.

Gleicherweise widmete er sich auch der Nachbildung bewegungsloser Gegenstände, womit er die Stillleben einführte; denn konnte ein Blumenkranz, dem er eine Madonna beifügte, ein Fruchtgewinde, das er von fröhlichen Kindern tragen liess, todtes Wild neben einer Diana mit ihren Genossinnen durch Naturwahrheit entzücken, so mussten dieselben Dinge auch ohne oder mit geringer menschlicher Beilage gefallen können, und so entstanden u. a. Bilder, wie die „Märkte“ in der Eremitage zu Petersburg, ein Früchte- ein Gemüsse- ein Fisch- und ein Wildpretmarkt, bei denen die Verkäufer kaum beachtete Nebenpersonen sind; und so manches ähnliche in öffentlichen und Privatsammlungen.

Was nun den Vortrag und die technische Behandlung von Rubens betrifft, so versteht es sich bei seiner Kunstanschauung von selbst, dass er auf volle täuschende Abrundung seiner Gestalten, auf perspectivische Wirkung seiner Compositionen und damit auf eine geschlossene Haltung derselben, wie gross sie sein mochten, bei allen seinen Werken energisch Bedacht nahm. Sollte ich aber eines vor allen nennen, so würde es das mehrfach erwähnte Altarbild der Madonna di S. Ildefonso in Wien sein, wo der Lichtglanz des geöffneten Himmels sich gradweis abstufend über die Gestalten des Mittelbildes bis in die Seitenflügel hinein ergiesst und sie zu einem abgerundeten Ganzen auf das vollkommenste verbindet. Nur liess sich Rubens durch

*) S. die Bildtafel IX.

die Lust der Illusion auch wohl manchmal verlocken, die Sinnentäuschung an falscher Stelle vorzunehmen, wie z. B. bei dem „Jüngsten Gericht“ in München, auf welchem der Weltenrichter zur Betonung seiner Entfernung in der Höhe über den Gräbern in verschwindend kleiner Gestalt dargestellt ist.

Die Weise der Ausführung bei Rubens ist, selbst bei unzweifelhaften Originalen, sehr verschieden und reicht vom skizzenhaftesten Farbenauftrag bis zu miniaturartiger Vollendung (wie beim Urtheil des Paris in Dresden, den schlafenden Nymphen in München etc.). Am geistvollsten erscheint seine Behandlung, wo er bei höchst einfacher Untermalung in sehr entschiedenen Farbengegensätzen die Vollendung durch leichte Lasuren gibt, wie z. B. bei der Amazonenschlacht in München. Um das vollkommenste Werk der Art, das s. g. kleine „Jüngste Gericht“ in der Pinakothek hat uns leider eine unvorsichtige Restauration gebracht, die alle Lasuren abgerieben.

Eine Zeitfolge seiner zahlreichen Werke festzustellen ist bis jetzt noch nicht gelungen. Als — freilich nur sehr unzureichende — Anhaltpunkte können gelten: das lebensgrosse Bildniss von ihm selbst und seiner ersten Frau in ganzer Gestalt von 1610 in der Münchner Pinakothek, ausgezeichnet durch ruhige Haltung und strenge Zeichnung; 1611 begann er die Kreuzabnahme in Antwerpen; 1612 die Anbetung der Könige, j. in Paris; die Bilderfolge aus dem Leben der Maria Medicis ist 1620 übernommen und die Kreuzigung Petri in Cöln 1637 gemalt, 3 Jahre vor seinem Tode.

Bei der zahllosen Menge von Aufträgen und Bestellungen, die er erhielt und annahm, war er sehr bald darauf angewiesen, sich auf mehr oder minder flüchtige Entwürfe zu beschränken, und deren Ausführung bis zu einem gewissen Grade, (wo er dann die vollendende Hand anlegte) oder auch ganz einem oder dem Andern seiner vielen Schüler und Gehülfen zu übergeben. Würde es nun auch schwierig sein, in allen vorkommenden Fällen die ausführende Hand mit Sicherheit zu bezeichnen, so wird es doch ebenso gewiss Niemandem einfallen, in der Amazonenschlacht, dem Simson und der Delila, den Fruchtkranz tragenden Kindern in München, dem Urtheil des Paris in Dresden, der Madonna di S. Ildefonso in Wien und ähnlichen Arbeiten eine andere Hand erkennen zu wollen, als die eigene des hochbegabten Meisters.

Eine grosse Zahl von Malern ist aus der Schule von Rubens hervorgegangen, aber nur wenige von ihnen sind mit dauerndem Namen in die Kunstgeschichte eingetreten. Als ein Werk gemeinsamer Thätigkeit vieler von ihnen gelten die Malereien im „Huis in Bosch“ bei Haag, Geschichten des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien. Unter den Gemälde-Galerien besitzt die Dresdner die meisten Arbeiten aus der Schule des Rubens. — Neben Th. van Thulden (1607—1686), Pieter van Mol (1580—1650), E. Quellinus (1607—1670), Cornelis Schut (1590—?), Abr. v. Diepenbeck (1589—1657) tritt zunächst nur Jacob Jordaens (1594—1678) mit entschiedener Originalität auf, die sich indess vornehmlich in kecken, in derben Farben mit breitem Pinsel aufgetragenen Bildern aus den niedern Kreisen des Lebens kund gab, deren Sinnenlust und ausgelassene Fröhlichkeit er auch auf mythologische Scenen übertrug. Diese Art niedriger Komik ist die Würze seiner Gemälde, z. B. des „Familienconcerts“ in Berlin, wo Alt und Jung durcheinander singt und selbst Hunde heulend einstimmen; oder des „Bohnenkönigs“ eines mehrmals von ihm behandelten Themas, u. a. m.

Der bedeutendste Schüler von Rubens und einer der grössten Künstler überhaupt ist Anton van Dyk, geb. 1599 zu Antwerpen, gest. 1641 zu London. Mit Pinsel und Farbe

wurde er durch die Aeltern bekannt; der Vater malte auf Glas, die Mutter Landschaften; dann kam er in die Lehre zu Heinrich van Balen und 1618 zu Rubens, dem er sehr bald gleich geachtet wurde, sodass er schon 1620 einen Ruf an den Hof K. Jacobs I. von England erhielt. Daselbst blieb er nur einen Winter und ging über Antwerpen, (Savelthem bei Brüssel, wo ihn ein Liebesabenteuer eine Zeitlang festhielt), Venedig und Genua nach Rom zu dem Cardinal Bentivoglio, der ihn gastlich in sein Haus aufnahm. 1626 kehrte er nach wiederholtem Aufenthalt in Genua und einem Besuch Palermos nach Antwerpen zurück, ging nach dem Haag und folgte 1632 einem Rufe zu K. Carl I. nach England, wo er mit Auszeichnung empfangen, mit Ehren und Belohnungen überhäuft wurde. Er vermählte sich mit einer Tochter des Lords Ruthven, die ihm eine Tochter gebar. Die politischen Ereignisse Englands hatten nachtheiligen Einfluss auf seine Verhältnisse, die zu bessern er 1640 eine — aber vergebliche — Reise nach Antwerpen und Paris unternahm, von welcher zurückgekehrt er am 9. Dec. 1641 in London starb.

In künstlerischer Beziehung unterschied sich Van Dyk wesentlich von seinem grossen Meister. Im Gegensatz von Rubens beschränkte er sich in der Wahl des Stoffs derart, dass er nicht allein keine Genrebilder, Landschaften und Stillleben, keine Jagden und Thierstücke malte, sondern er vermied auch wo er konnte mythologische, profanhistorische, allegorische und unbedingt grobsinnliche Gegenstände und wählte von kirchlichen Aufgaben nur einige wenige aus; Christus am Kreuz, die Klage um den Heiligen Leichnam, die heil. Familie u. dgl. Voll Kenntniss der Natur, liebevoller Hingebung an sie, und — fern allen idealistischen Bestrebungen — voll Schönheitssinn, Zartgefühl und feinstem Geschmack war er wohl vor naturalistischen Maasslosigkeiten, nicht aber vor theatralischer Ausdrucksweise von Affekten und Leidenschaften bewahrt. Den Gipfel seiner Kunst erreichte er im Bildniss und die grösste Zahl seiner Werke (250) gehört diesem Fache an. In der Auffassung des Charakters, in natürlicher Bewegung und Haltung der dargestellten Personen steht er neben den grössten Meistern nicht nur unübertroffen, sondern grossentheils unerreicht da. Ueberaus fein ist sein Formgefühl, vollkommen seine Zeichnung, leicht, gleichsam spielend und geschmackvoll sein Vortrag; die Carnation ist kräftig, klar und warm, wie — nach Befinden — zart, die Modellierung energisch bis zur Täuschung. Nur gegen Ende seines Lebens werden seine Arbeiten flüchtiger und kälter.

Aus seiner Frühzeit stammen einige Bilder, die lebhaft an die Weise des Meisters erinnern: die beiden Johannes, die Ausgiessung des Heiligen Geistes und die Dornenkrönung Christi im Museum zu Berlin, der Judaskuss in Madrid und im Corsamhouse in London und die Aufrichtung des Kreuzes in der Marienkirche zu Courtray. Seine eigene Empfindungsweise tritt in den s. g. Vesperbildern (Klage um den Leichnam Christi) hervor, die sich von seiner Hand fast in allen grössern Sammlungen finden. Eines der schönsten ist im Museum zu Antwerpen, dem vielleicht das in München — vornehmlich in Betreff der Zeichnung und Färbung — am nächsten steht; wie denn auch hier eines seiner lieblichsten Madonnenbilder ist. — Eine Aufzählung selbst nur seiner besten Bildnisse würde die Grenzen dieses Buches weit überschreiten; dennoch kann ich nicht umhin, auf einige besonders aufmerksam zu machen: auf das Bildniss des Kaisers Carl V., sowie des Cardinal Bentivoglio, beide im Palast Pitti zu Florenz, die selbst neben Werken Raphaels in demselben Saal Stand halten; des Marchese Brignole zu Pferde in Genua; des Prinzen Thomas von Savoyen zu Pferde in Turin; des Königs Carl I. zu Pferde mit seinem Stallmeister und einem Pagen; ferner auf das Reiterbildniss des Generals Moncada, beide im

Louvre, dessen Katalog 14 Bildnisse Van Dyks aufzählt. Eine grosse Anzahl der herrlichsten Bildnisse desselben besitzt die Münchner Sammlung, unter denen ich besonders auf den schwarz gekleideten Edelmann aufmerksam mache, der seine Gäste zu bewillkommnen scheint, und auf das unübertreffliche, von tiefer Wehmuth beseelte Bildniss der Frau und des tröstend an sie sich schmiegenden Töchterchens von Van Dyk.*) Bewundernswerth ist in Dresden das Bildniss Carls I. von England, in St. Petersburg der Maler Snyders und seine Frau; in Wien sind es die Prinzen des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, die vornehmlich das Auge fesseln. Im Schloss zu Windsor befindet sich eine selbständige Van Dyk-Galery, und die National-Galery in London, wie fast alle Kunstsammlungen in England bewahren treffliche Bildnisse dieses Meisters, von denen ich nur dasjenige des Lord Arundel im Staffordhouse von dunkler Landschaft umgeben und den Herzog Alba in Warwickcastle, beide im kräftigen venetianischen Ton, das grosse Familiengemälde des Herzogs Johann v. Nassau mit seiner Gemahlin und einem Sohne (von 1634) in der Sammlung zu Pansanger und das nicht minder berühmte Familiengemälde des Grafen Philipp v. Pembroke mit Gemahlin und fünf Söhnen nennen will. Im Cabinet Sir Robert Littletons, Gouverneurs von Guernsey ist das reizende Bildniss von Van Dyks Gattin mit dem Kind an der Brust, das man — weil dieses nackt und die Mutter nicht modern gekleidet ist — für ein Madonnenbild gehalten.

Neben Rubens und Van Dyk, mit ihnen aus derselben Zeit- und Kunstrichtung hervorgegangen und doch von ihnen sehr verschieden, umfassender als Van Dyk, beschränkter als Rubens, energischer als Beide in der Verfolgung naturalistischer Bestrebungen, steht ein dritter Künstler von scharf ausgeprägter, einziger Eigenthümlichkeit und unübertroffener Meisterschaft, — Paul Rembrandt van Rhyn, so genannt von seinem Geburtsort, einer Mühle am Rheincanal bei Leyden, geb. 15. Mai 1606, gest. 1665. Nicht durch seinen Vater, den Müllermeister Gerritz, noch durch seine Umgebung war er zur Malerei angeregt, von keinem Künstler auf die ihm eigne Bahn geleitet worden. Er hielt sich an die Natur, liebte es aber, sie im Schein einer Blend- oder Zauberlaterne zu betrachten. Er malte alt- und neutestamentliche, auch wohl profanhistorische und mythologische Bilder, selbst — obwohl selten — Allegorien, Genrebilder und Landschaften und Bildnisse in grosser Zahl.

Wenn Rubens und Van Dyk ihrem Naturalismus durch Prunk oder sonst äusserliche, selbst theatralische Kunstmittel eine höhere Weihe zu geben suchten, so legte Rembrandt zunächst den Werth darauf, die Natur noch natürlicher, die Wirklichkeit noch ungeschminkter darzustellen und keiner Person und keinem Ereigniss eine von den allgemein gültigen Erfahrungen, Gewohnheiten und vernünftigen Voraussetzungen abweichende Ausnahmstellung zu geben. Und da was er vor Augen hatte ihn weder durch Schönheit der Formen, noch durch Anmuth in Mienen und Bewegungen bestach, vielmehr um so natürlicher erschien, je weiter es davon entfernt lag, so hatte wie es schien der Naturalismus der Kunst durch ihn die äusserste Grenze erreicht; so musste z. B. von der „heiligen Familie" alles wegfallen, was sie von irgend einer eines armen Holzhauers unterschied; der Weltheiland kann in seinen ersten Lebensstunden so wenig als ein anderes neugebornes Kind, zumal um Weihnachten, unbekleidet und unbedeckt auf kahlem Stroh, auf dem Mantelzipfel oder auch dem Schoss der Mutter ausdauern, er wird eingebunden, wie ein anderes Wickelkind; die Pharisäer und Schriftgelehrten sind dieselben

*) Beide, Mutter und Tochter, befinden sich auch im Louvre, aber in heiterer, glücklicher Stimmung.

Rabbiner, wie sie noch heut in Polen und sonst wo angetroffen werden; der Heiland der Blinden und Lahmen ist ein Wunderdoctor, wie er noch jetzt als Bauerntrost in mancher Hütte auf dem Lande angerufen wird, und vor Pilatus und am Kreuze unterscheidet er sich in nichts von den armen Sündern neben ihm, und sein Leichnam im Arm der Freunde, oder im Schooss der Mutter ist nichts, als ein entseelter Körper.

Aber die Kunst lässt sich so wenig spotten, als die Natur und vertritt auch bei Rembrandt der scheinbar unvermeidlichen Travestie und Carricatur des Heiligen und Poetischen den Weg. Feurige Kohlen auf seinem Haupte sammmelnd erschloss sie ihm die Augen für die Zauberwirkung des Lichtes in seiner Beschränkung und verwandelte ihm durch die eingefangenen Strahlen desselben die ganz gewöhliche in eine Wunder- und Märchen-Welt. Auf diese Lichtwirkung und das dadurch bedingte Helldunkel waren seine Compositionen berechnet; ein tiefeindringendes Studium der Formen war ihm nicht eigen; wohl aber verstand er es gründlich, seine Gestalten abzurunden und in vollkommene Farbenharmonie und Haltung zu bringen und seinem pastosen Farbenauftrag den weichsten Schmelz zu geben.

Der Kirche hat er mit seiner Kunst nicht gedient. Was er für den Privatbesitz geschaffen, dürfte allmählich in öffentliche oder grosse Privatsammlungen gekommen sein. Die herrlichsten seiner Werke sind in Haag und in Amsterdam; aber auch Dresden, München, Wien, Cassel, Berlin, Paris, Brüssel und Petersburg, vornehmlich London bewahren seltne Schätze aus der Werkstatt dieses Magus der Malerei.

Die Nationalgalerie zu London besitzt eines seiner Hauptbilder: Christus und die Ehebrecherin, (vom J. 1644) ausgezeichnet durch das Verfliessen des Lichts vom weissen Gewand der Sünderin zu der stark beleuchteten Gestalt Christi über Pharisäer und Apostel bis in die helldunkeln Tiefen des Tempels. Von ähnlicher Wirkung ist die Heimsuchung (von 1640) in der Grovenor-Galerie, wobei Maria nicht ohne ihren Pudel kommt und Elisabeth von einer Henne mit einer Küchleinschaar umgeben ist. Gleich werthvoll ist der schlafende Christus im Seesturm (v. 1633) bei Mr. Hope und eine Anbetung der Könige (v. 1657), ehedem in der königl. Privatsammlung. — In St. Petersburg sieht man von ihm eine Bathseba im Bade und eine Kreuzabnahme; bei dem Herzog von Aremberg in Brüssel Tobias, wie er die Blindheit seines kranken Vaters heilt; im Louvre zu Paris die Abreise des Tobias aus dem väterlichen Hause (1637); die (heilige) Zimmermannsfamilie zu Nazareth (1640); Christus in Emaus (1648); — im Belvedere zu Wien St. Paulus im Gefängniss (1636); in der Sammlung Schönborn die Kreuzabnahme, Simson und Delila und Christus wie er die (furchtsamen) Kleinen zu sich kommen lässt; (bei Esterhazy in Pressburg Christus vor Pilatus;) in München die Verstossung Hagars und sechs Bilder aus dem Leben Christi (Geburt, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt); in Dresden die Grablegung (nebst einer gleichzeitigen Copie), die Verkündigung der Geburt Simsons, das Gastmahl des Ahasverus, eines der grössten und prachtvollsten Gemälde des Meisters, bei welchem es aber noch nicht gelungen zu ergründen, welche Wahrheiten Ahasverus einer Anzahl bei dem Mahle nicht betheiligter Männer an den Fingern vorzählt, während die königlich geschmückte Esther regungslos neben ihm sitzt und die Gäste auf verschiedene Weise den Tafelfreuden sich hingeben (1638); den Raub eines Kindes durch einen Adler (1635) hat man als eine Travestie der Mythe vom Ganymed gedeutet. — Ein vorzügliches Bild ist die Enthauptung des Johannes in Amsterdam; das vollendetste

aber von allen die Darbringung im Tempel in Haag (1630). Die Hauptgruppe steht innerhalb eines modernisiert-gothischen Geländers an den Stufen, die zu dem Altar führen, vor welchem ganz im Dunkel der Hohepriester knieend sein Amt verrichtet. Simeon hält das Kind, das ihm Maria dargereicht und über das ein vom Rücken gesehener Priester die Hand ausstreckt. Ein Paar Alte schauen über das Geländer auf die Scene, die von einem, aus einer nicht sichtbaren Oeffnung von oben kommenden Lichtstrahl beleuchtet wird. In Zartheit und Leichtigkeit der Behandlung, in Feinheit und Vollkommenheit der Ausführung hat das Bild schwerlich ein anderes des Meisters über sich. — Allerdings kann man kaum anders, als die hier aufgeführten Gemälde ihrer Auffassung nach fast ohne Ausnahme als ihrer eigentlichen Bedeutsamkeit entrückt zu bezeichnen; dagegen hat Rembrandt bei einem der Profanhistorie entnommenen Gegenstand den Beweis geliefert, dass er einen solchen mit dramatischer Kraft und klarer energischer Charakterzeichnung und ohne irgend eine Entstellung zu behandeln verstehe, bei Adolph von Geldern vor seinem, um ihn zur Abdankung zu zwingen, von ihm eingekerkerten Vater (Figuren in Lebensgrösse) im Museum zu Berlin.

Dass Genrebilder von Rembrandt sich nicht wesentlich von seinen historischen Bildern unterscheiden lassen, so lange diesen nach den vorgeführten Gestalten noch irgend eine geschichtliche Benennung zu geben ist, ergibt sich nach dem Bisherigen von selbst. Inzwischen können doch einige Bilder auf einen andern Namen keinen Anspruch machen, z. B. die durchs Wasser gehende Frau in der National-Galery in London, der Philosoph im Louvre, neben welchem eine Alte das glimmende Feuer anfacht u. dgl. m.

Wie bewundernswürdig auch Rembrandt in diesen eigentlichen Cabinetstücken ist, sein höheres Verdienst beginnt doch erst bei den Bildnissen, die er in grosser Anzahl gemalt, wo er ausgeprägte Individualitäten in Wirklichkeit wiedergibt, wo alle Hilfsmittel der Kunst vor der Freude an der Natur und der Lust des lebengleichen Schaffens in den Hintergrund treten. Bei ihnen unterscheidet man zweierlei Manieren: Bildnisse mit engbegrenztem Oberlicht, breiten Schatten und von bräunlichem Ton — und andere von ebenso gesättigter aber blühender Farbe, vollem Licht, goldtonig und warm. Erster Art sind die meisten seiner Bildnisse in unsern Gemäldesammlungen, letztere sind vornehmlich in Amsterdam zu finden. Von seinen Selbstbildnissen aus verschiedenen Lebensaltern zählt man 23, von seiner Mutter acht, von seiner Frau vier. Dresden besitzt jenes reizende Gemälde, wo er sein Weibchen auf dem Schoosse sitzend hält und mit einem vollen hochgehobenen Glas schäumenden Weines und dem Ausdruck höchster Glückseligkeit auf ihre Gesundheit zu trinken im Begriffe ist. — Noch ausgedehntere Bildnissgemälde in Lebensgrösse sind: der Anatom Nicolaus Tulp vor einer Anzahl Zuhörer neben einem Leichnam in Haag (1632); die Aufseher des Stahlhofes zu Amsterdam im königl. Museum daselbst, ein Prachtwerk mit vier sitzenden und zwei stehenden Personen; endlich das berühmteste, die „Nachtwache“ in demselben Museum, ein grosses, figurenreiches Bild, auf welchem der Kapitain F. B. Kock mit seinen Offizieren und Schützen dargestellt ist. (1642.)

Als die — nach meinem Urtheil — bei weitem schönsten rembrandtischen Bildnisse glaube ich „Braut und Bräutigam“ in der Sammlung von Van de Hoope in Amsterdam, Bürgermeister Sixt und seine Frau (1644) ebendaselbst, und zwei Bildnisse bei Gefrow Hoopmann in Harlem bezeichnen zu dürfen, alle von der frischesten, blühendsten Färbung und einer unübertrefflichen Kraft und Meisterschaft der malerischen Behandlung. Ausser diesen rechnet man

noch die Dame mit dem Fächer und den Jäger mit dem Falken in der Grovenor-Galery zu London, und ein weibliches Bildniss in der Sammlung zu Cassel zu seinen Bildnissen ersten Ranges. Eine besondere Liebhaberei von Rembrandt waren bärtige Alte, Juden, Armenier und Türken; man findet sie, freilich oft nur ihm nachgeahmt, in fast jeder Gemäldesammlung.

Rembrandt malte auch Landschaften, meist in einem vorherrschend braunen Ton, wie die Mühle in der Dresdner Galerie, oder die berühmtere in der Sammlung des Marquis Lansdown zu Lowood in England. Dass es ihm auch Freude machte, ein Stillleben zu malen sieht man an der aufgehängten Rohrdommel in Dresden (no. 1218.). — Bekannt und hochgeschätzt sind seine Radierungen, deren man nicht weniger als 377 angibt. Der unbegrenzte Reichthum des Stoffs, den der Künstler aus allen Reichen der Natur und des Lebens in diesen Blättern aufgehäuft, sowie die leichte, reizende, vollendete Weise des Vortrags sind eine unerschöpfliche Quelle des Vergnügens und unübertreffliche Vorbilder.

Unter den Künstlern, die sich an Rembrandt unmittelber angeschlossen, ist keiner bedeutender, als Ferdinand Bol von Dortrecht (1610—1681), von dem historische Bilder in Dresden und München zu sehen sind. Vorzüglicher, als in seinen historischen Gemälden ist er in Bildnissen, deren trefflichste man im Louvre, wie in den Sammlungen von Berlin, Haag und Amsterdam antrifft. Das beste von allen, zugleich eines der hervorragendsten Bilder der holländischen Malerschule sind die fünf Vorsteher des Leprosenhauses in Amsterdam mit einem armen vom Ausschlag überdeckten Knaben, den sie in die Anstalt aufnehmen, in derselben.

Andere Nachahmer Rembrandts sind, Gerbrandt van den Eeckhout aus Amsterdam (1621—1674); Govaert Flinck von Cleve (1616—1660); Nicolaus Maas aus Dortrecht (1632 — 1693) berühmt durch sein Bild in der Gesellschaft Felix meritis in Amsterdam, das Tischgebet einer armen Frau in Lyr; Jan Victor (um 1630 — 1660) in Amsterdam; u. a. m.

Während auf dem mit so grossem Erfolg eingeschlagenen Wege die schöpferischen Kräfte hinter den nachbildenden zurückblieben, diese aber die ererbte Technik um so ungetheilter sich vervollkommnen liessen, konnte im Bildnissfach Ausserordentliches geleistet werden; und es wurde geleistet. Wer hätte nicht von M. Mirevelt aus Delft (1568—1641) und seinen 10000 Bildnissen gehört und wenigstens einige gesehen? von Johann van Ravenstyn aus dem Haag (1572—1657); von Franz Hals aus Mecheln (1584 — 1666)? Seltner schon sind die Bildnisse von Theodor de Keyser von Amsterdam (1590—1660) und Cornelis Jansen van Keulen, († 1656.) Dagegen glänzt durch die Zahl und Vortrefflichkeit seiner Werke Bartholomäus van der Helst aus Harlem (1613—1670), dessen Hauptgemälde im Museum zu Amsterdam das zur Feier des westfälischen Friedens dem Capitain Cornelis Jan Wits und dem Lieutenant Jan van Waveren mit ihren Leuten 1648 in Amsterdam veranstaltete Gastmahl mit 24 Personen in Lebensgrösse darstellt. In Allen die Lust des vollsten Lebensgenusses und fröhlicher Geselligkeit, zechend und schmausend, und doch Kraft in den nervigen Gestalten und durchgearbeiteten Gesichtern, auf denen zugleich der Ernst der durchlebten Zeit seine Spuren zurückgelassen, ein Bild von mächtiger Wirkung! Vortrefflich auch sind die „Preise vertheilenden Bürgermeister“ im Louvre, (eine Wiederholung nebst vielen andern Bildnissen des Meisters im Amsterdamer Museum). Schönheit und Unbefangenheit zieren das Familienbild v. Huttens in der Pinakothek zu München.

Was weiter auf diesem Gebiete folgt, zeigt mehr und mehr schwindende, nur stellenweis sich erhebende Kräfte. Christian Paudiss (1618—1666) malte sprechende, etwas zu weich

modellierte Bildnisse; das beste seiner Gemälde ist ein Wolf, der einem Fuchs wehrt, sein Gast zu sein beim Mahl eines geraubten Hammels, in der Pinakothek zu München. — Gerhardt Honthorst von Utrecht (1592—1660) malte vornehmlich nächtliche Scenen in greller Beleuchtung; er war sehr fruchtbar; seine Arbeiten fehlen wohl in keiner öffentlichen Sammlung, selbst nicht in Italien, wo er als Gerardo delle notte sehr beliebt ist. — Joachim v. Sandrart aus Frankfurt a. M. (1606—1688) war ein intelligenter und geschickter Künstler, der grossen Meistern manches abgesehen, Eigenes indess nicht schaffen konnte, das wenn es nicht da wäre, vermisst werden würde. Er nahm Theil an der ersten in Nürnberg gegründeten Malerakademie; ein grösseres Verdienst hat er sich als Kunstschriftsteller erworben, indem er Nachrichten über Künstler alter und neuer Zeit und ihre Werke gesammelt, die er herausgab mit dem Titel: „Teutsche Akademie der edeln Bau-, Bild- und Malerkünste, mit vielen schönen Kupfern etc. zwei Theile in fünf Abtheilungen nebst dem Lebenslauf und den Werken von J. v. Sandrart. Nürnberg 1675.“

Unter den Nachfolgern, denen Unthätigkeit nicht nachzusagen, aber besonderes Verdienst auch nicht nachzurühmen ist, klingt uns noch mancher Name ans Ohr, bei dem länger zu verweilen die Mühe kaum lohnen würde. Gottfried Kneller aus Lübeck (1648—1723) war ein handfertiger Schnellmaler, nicht ohne coloristisches Talent; Balthasar Denner aus Hamburg (1685—1749) hatte die Leidenschaft, alte hässliche, runzlige, haarige Gesichter in Lebensgrösse und mit einer von der Natur selbst unter der Loupe nicht zu unterscheidenden Natürlichkeit nachzubilden; Adrian van der Werff aus Kralinger-Ambacht bei Rotterdam (1659—1722) lange Zeit in Diensten des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf, zeichnete seine Bilder durch einen elfenbeinernen Ton und eine so geleckte Malerei aus, dass ihnen dabei Blut und Leben abhanden kam. Die Pinakothek in München hat ihm ein ganzes Cabinet gewidmet.

Hatten die letztgenannten Künstler noch immer einige Beziehung zu älteren Meistern aufrecht erhalten; so sollten bald Pietro Berretino, Vanloo, Boucher und A. die zu erstrebenden Ziele bezeichnen, zu denen wir sie aber nicht begleiten wollen, da uns vielmehr ein naheliegendes von uns noch nicht betretenes Feld mit reichen, erfrischenden Gaben der Lust zu hohen Kunstgenüssen einladet, denen bei vielen andern Vorzügen auch der eigen ist, dass sie aus vaterländischem Boden quellen, Blüten und Früchte des urwüchsigen deutschen Nationalgeistes.

Die Genremalerei

ist ein ächt deutsches Kunstprodukt, eine nothwendige Folge der von der deutschen historischen Kunst eingeschlagenen Richtung und dem Trieb zu wahrhaftiger Wahrheit. Von Beginn zur Nachahmung der Natur geführt und für ihre Charaktere und Ideale an die Wirklichkeit gebunden, brauchte die deutsche Kunst ihren Gesichtskreis nicht zu erweitern, ja ihren Standpunkt kaum zu verändern, um dem Leben, das sie zur Schaubühne einer ihm nicht unmittelbar angehörigen, nur gedachten Welt benutzt, seine selbständigen, ihm eigens angehörigen Reize anzuerkennen und als solche zu schildern. Ja es hatte schon von jeher die Maler gereizt, die Scenen des gewöhnlichen Strassen- und Hauslebens — wenn auch nur nebenher, als ungerufene Zeugen — in ihre Darstellungen aus Bibel und Legende zu verflechten. Sie brauchten daher nur solche Scenen in den Vorgrund zu ziehen und die Historie wegzulassen, — so war das Genrebild da und fertig.

Hiemit war nun der vom Naturalismus geleiteten und ausgebildeten Kunst ihr volles Recht widerfahren: ihre Gestalten stellten nun nichts mehr vor, was sie nicht in Wahrheit waren und zeigten kein Gefühl, dessen Aeusserung ihnen erst zugemuthet oder abverlangt worden wäre. Ganz folgerichtig erkannten sie sogleich, dass für den Abgang historischer Bedeutsamkeit ein Ersatz gefunden werden müsse in individueller Gültigkeit und dass an die Stelle grosser, durch Zeiten, Thaten und Ereignisse gegebener Züge, die kleinen der persönlichen Verhältnisse und Gewohnheiten mit um so grösserer Treue wiedergegeben werden müssten. So erhielt alles Nebensächliche Werth: es gab keine Kleinigkeiten mehr; Alles hatte Bedeutung, oder Nichts! Aber eben darum musste die Liebe, die den Werth des Kleinsten und scheinbar Nichtigsten erkannte, auch seiner Darstellung zugewendet bleiben und mit derselben Sorgfalt und Genauigkeit schaffen lehren, wie die Natur, die man sich zur Richtschnur genommen, im Kleinen wie im Grossen.

Aus dieser unbeschränkten Hingebung des Künstlers an die Natur in ihren besondersten Kundgebungen folgt für ihn mit Nothwendigkeit eine gewisse Vorliebe für die eine oder andere Art derselben, so dass sich die künstlerischen Individualitäten schon in der Wahl des Stoffs von einander unterscheiden; dass der Eine sich mehr an den niedern Kreisen des Lebens und seinen von der Bildung unberührten, naturwüchsigen Aeusserungen erfreut, der Andere seine Gegenstände lieber aus den höhern Kreisen der Gesellschaft holt; der Eine friedliche, der Andere kriegerische Scenen vorzieht; der Eine sich in der Darstellung komischer und lächerlicher Auftritte gefällt, der Andere lieber Gemüthlichkeit und Behagen schildert: oder wir sehen Einige mit der Auffassung von Charakteren und Zuständen sich begnügen während Andere durch bestimmte, oder auch nur angedeutete Handlungen oder Vorgänge das Lebensbild zu vervollständigen suchen. Weiterhin ergibt es sich von selbst, dass gewisse Einzelnheiten, die den Bildern einen besondern Reiz verleihen, Kleiderstoffe, Geräthschaften, Beleuchtungen etc. zur Liebhaberei und damit zum ausschliesslichen Merkmal einzelner Künstler werden konnten. Aus der alten Kunst aber war der Sinn für regelrecht massenhafte Anordnung, in guten Verhältnissen gegliederte Gruppierung, für Fluss und Zusammenhang der Linien, das ganze architektonische Gerüst eines Bildes mit seinen Gegensätzen und Verbindungen als massgebend festgehalten. Gleicherweise hielt man die Ueberlieferung der malerischen Behandlung fest, von dem leichten flüssigen Farbenauftrag wie von gediegenem Jmpasto, von der Virtuosität der Meister des 17. Jahrhunderts, wie von dem Wunderfleiss der van Eykschen Schule; vornehmlich aber an den gesättigten Farbentönen, der vollkommenen Abrundung und des wirkungsvollen Halbdunkels.

Werke dieser Gattung haben die weiteste Verbreitung gefunden; keine öffentliche oder Privatsammlung ist ohne sie zu denken; wohl aber am reichsten und schönsten ausgestattet mit ihnen ist das Museum in Dresden!

Ich habe bereits den Antheil hervorgehoben, den Rubens an der neuen Gattung der Malerei hatte; aus seiner Schule ging auch der erste Genremaler hervor: David Teniers d. Aelt. aus Antwerpen (1582—1649), der indess auch noch einige mythologische und biblische Themata, aber freilich in der Weise der wirklichen Lebensbilder bearbeitet hat, die man in der Paulskirche zu Antwerpen, im Belvedere zu Wien sehen kann. Mit vollkommener Entschiedenheit für die neue Kunst folgt ihm sein Sohn David Teniers d. J. (1610—1690). Die Seele seiner zahlreichen Gemälde ist „das Glück in der Beschränkung.“ Für seine Darstellungen wählte er sich die flämischen Bauern, unbeirrt durch die Plumpheit ihrer Gestalt und Züge

durch das Gewöhnliche ihrer Tracht, die Dürftigkeit ihrer Wohnung, ihres Hausraths, ihrer ganzen Existenz; denn er fand daneben was er suchte, eine Fülle guten Humors und die Fähigkeit, unter allen Umständen das Leben für eine Wohlthat zu halten, Menschen, die in einer niedrigen, rauchigen Hütte beim Bierkrug von Stein fröhlicher sind, als der Reiche in seinem Palast beim Champagner-Gelag, denen der Kegelschub und ein Spiel Karten zur Erholung von harter Arbeit, zur unerschöpflichen Quelle des Vergnügens geworden, Menschen die zum Tanzen nur einen offnen oder gedeckten, ebenen oder unebenen Raum brauchen, gross genug um sich nur frei umdrehen zu können, deren Orchester auf einem umgestürzten Fasse Platz hat und die von der Tänzerin nicht verlangen, dass sie eine Grazie oder Venus sei, die selbst für das Verlangen der Liebe und ihrer oft sehr derben Zärtlichkeit weder Schönheit noch Jugend zur Bedingung stellen, sondern sich gemüthlich thun überall und auf alle Weise. Solchen allerdings nicht hochgestellten Personen und Dingen wusste Teniers die höchsten Reize abzugewinnen durch die grosse Naivetät der Auffassung, durch die lebensvolle Wahrheit seiner Gestalten sowie die sprechende Richtigkeit des Ausdrucks und seine tausendfache feine Nüancirung, ferner durch leichte treffende Zeichnung, geistreiche gleichsam spielende Technik mit durchsichtigen Schattentönen, breit und sicher aufgesetzten Lichtern und einen ihm ganz besonders eigenen Silber- oder Goldton.

Den meisten Stoff lieferte ihm das Wirthshausleben der Bauern und Soldaten und was daran sich knüpfte; daneben war ein Lieblingsgegenstand von ihm ein Alchymist, umgeben von abenteuerlichen Gefässen in seiner Zauber- oder Hexenküche, ja ein ganzer Teufelsspuk, für dessen tolle Fratzen „die Versuchung des H. Antonius“ die Gelegenheit bieten musste. Ging er über diese Grenzen hinaus, so verlor seine Kunst die elementare Frische und wurde namentlich bei religiösen und profangeschichtlichen Bildern matt und kahl; nur an einer Stelle noch zeigte er ein besonderes Talent: er verstand die Manieren anderer Meister, selbst italienischer, treffend nachzuahmen, so dass er ganze Gemäldesammlungen in einzelnen Bildern darstellte, wie man in Schleissheim und in Wien sehen kann.

Nahe verwandt dem Teniers ist Adrian Brower aus Harlem (1608—1640) ein Schüler von Franz Hals, selbst von Rubens, ohne dass er von ihnen viel in Kopf, Hand und Palette hätte übergehen lassen. Sein wüster Lebenswandel gab ihm den Stoff für seine Bilder von Raufereien und Saufereien, von Ungezogenheiten mit Weibern, im besten Falle von Quacksalbern und Marktschreiern, Zahnbrechern und Dorfbarbieren. Keck und breit ist die Zeichnung, leicht und kräftig, doch ohne zarte Touche ist die Malerei, kräftig und gehalten im Ton; grundhässlich alle Gesichter, aber voll lebendigsten Ausdrucks, namentlich von Schmerz und von Wuth.

Beiden Vorgenannten in der Wahl der Gegenstände sehr nahe, aber in der Feinheit des Gefühls wie in der malerischen Ausführung überlegen ist Adrian van Ostade aus Lübeck (1610—1685), gleichfalls ein Schüler von Fr. Hals, lebte grösstentheils in Harlem und starb in Amsterdam. Feiner im Formgefühl ist er auch sprechender im Ausdruck, als die Vorigen, seine Färbung ist saftiger, gesättigter mit vorherrschendem Goldton, einem unübertrefflichen Helldunkel und den klarsten Uebergängen vom Licht in den Schatten. Sein Farbenauftrag ist pastos, aber frei, leicht, sicher und rein und dabei höchst sorgfältig. Er hatte einen feinen Sinn für das Komische, wodurch seine Prügelscenen gemildert oder lächerlich wurden; unnachahmlich sind seine Schilderungen gemüthlicher Hausfreude am Kamin, wenn beim Klange der Bierfidel einem alten Bauer die Tanzlust in die Waden fährt, und Andere — das Thonpfeifchen im Mund, den

Krug in der Hand, — ihm mit Herzenslust zusehen. — Eine Perle der niederländischen Kunst ist das Bild in Dresden, auf welchem er sich selbst in seiner Malstube (1663) abgebildet hat; die Krone aber von allen der „Alchymist" (1661) in der Sammlung von Sir Robert Peel in London, während der hellste Humor in der „Dorfschule" (v. 1662) sprudelt, die zu den Schätzen des Louvre gehört. — Sein jüngerer Bruder, Isaak Ostade, (1612—1645) hat sich nach ihm gebildet, ohne ihm sehr nahe zu kommen. Auch Egbert van der Poel aus Rotterdam (†1691), Cornelius Düsart aus Harlem (1665—1704), Jan Molenaer, Regner Brakenburgh, David Ryckaert, Cornelis Bega u. A. m. gehören zu Ostades Schülern und Nachahmern. Dagegen steht Jan Steen aus Delft (1636—1689), obschon aus Browers Schule und selbst aus dessen Lebensgewohnheiten hervorgegangen, die ihm als Inhaber einer eigenen Kneipe den Namen des „lustigen Schenkwirths von Delft" zugezogen, in voller, künstlerischer Selbständigkeit auf seinem Posten. Seine Bilder sprühen von Laune, Witz und lustigen Einfällen aller Art; Zeichnung und Ausdruck sind lebendig, die Farben kräftig und saftig, nie bunt, nicht immer klar, aber stets harmonisch. Fröhlichkeit hat vor ihm Keiner geschildert wie er im grossen Kinderfest des H. Niclas, im Museum zu Amsterdam, auf welchem zwischen Jubel, Verwunderung und Glück selbst der Jammer zum Lachen reizt, wo das Geschenk des Heiligen — eine Ruthe ist. Ein Prachtstück derselben Sammlung ist sein Quacksalber, der einem Bauer seine Wunde verbindet. Köstlich ist das „Austernfrühstück" im Haag, noch köstlicher sein eigenes Familiengemälde daselbst, in welchem man ihn hellauflachend sitzen sieht mit der irdnen Pfeife in der Hand, die seine Frau ihm stopft, während Einer seiner Jungen auf dem Flageolet bläst und die Grossmutter das jüngste Kind auf dem Schoosse tanzen lässt. Und doch scheint es, dass man diesen Meister in seiner höchsten Vortrefflichkeit nur in England kennen lernen könnte, im „Musiklehrer" in Sir Rob. Peels Sammlung und vornehmlich in derjenigen Lord Ashburtons, in welcher zwei figurenreiche Bilder entzücken, das eine „der lustige Schenkwirth" mit seinen vergnügten Gästen im Abendsonnenlicht, das durch die offene Thüre fällt, das andere die Gäste vor der Schenke beim Kegelspiel, gleichfalls im Abendsonnenschein, beide durchleuchtet, leicht und von seltner Frische.

Wenn die bisher aufgeführten Genremaler ihre Gegenstände sich vornehmlich in den untern Lebensschichten, oder wenigstens in Aeusserungen einer wenig gemässigten Lust oder Leidenschaft suchten, so gelang es andern, etwas für die Kunst nicht minder Anziehendes und volle Naivetät der Empfindung auch in Kreisen zu finden, in welche Wohlstand und Bildung eingezogen, oder bei Menschen, denen die Natur nebenbei die Gabe der Schönheit verliehen. Einer der feinsten, geistvollsten und zugleich geschicktesten Maler dieses höhern Genre ist Gerhard Terburg aus Zwoll (1608—1681). Er lebte längere Zeit in Deutschland, Italien, Spanien und England, ward reich und starb als Bürgermeister in Deventer. Der Kreis für seine Darstellungen ist eng gezogen, ja in sehr vielen derselben spielt dieselbe Person, eine schlanke Blondine, die Hauptrolle in allen möglichen Variationen, wobei die Nebenrollen bald einem Offizier oder einem Trompeter, einem Musikmeister oder sonst galanten Herrn, auch wohl nur einem Kammermädchen zufallen. Seine Technik, wie vollkommen sie ist, überwiegt nie den geistigen Gehalt, die täuschende Naturwahrheit aller zum Bilde gehörenden Gegenstände nicht das feine Mienenspiel im lebendigen Ausdruck. Wie reizend ist (in der Münchner Pinakothek) die Dame, die sich weigert ein Billetdoux anzunehmen und der man doch so gut als dem „Postillon d' amour" wie der Zofe neben ihm ansieht, dass sie es schliesslich annehmen wird!

oder ebendaselbst der feine Knabe, der seinem Hund Flöhe absucht, in ruhiger, um nichts weiter bekümmerter Beschäftigung, die der beglückte Haus- und Stubenfreund mit klarem Bewusstsein von der ihm erwiesenen Wohlthat ruhig an sich vollführen lässt. Wundervolle Bilder von Terburg besitzen Dresden, Berlin und Wien, Haag und Amsterdam und vornehmlich England.

Weniger durch geistreiche Darstellung, als durch den beispiellosen Fleiss und die Sauberkeit der Ausführung glänzt Gerard Dow aus Leyden (1613—1680) ein Schüler Rembrandts. Immer im Bereich des Wohlgefälligen und Schönen hat er an Roheit und Gemeinheit nicht einmal gestreift. Junge hübsche Mädchen, die Trauben naschen oder Wein kosten, fleissige Hausmütterchen, ein Mann, der gemüthlich sein Pfeifchen raucht, ein betender Einsiedler, eine Obst- oder Gemüsehökerin, ein Arzt der das Wasser einer Kranken besieht, die Reinigung eines Kindes von Schmutz oder Ungeziefer — das sind die Gegenstände seiner Kunst, zu denen er auch gern seine eigne Person fügte, bald als Maler, bald als Geiger. Noch hatte er eine besondere Liebhaberei an Kerzen- oder Lampenbeleuchtung, durch die er dem einfachsten Gegenstand, — etwa wie ein Mädchen aus dem Fenster hinausleuchtet in die Nacht u. dgl. — einen Reiz zu geben wusste. Die Dresdner Sammlung ist besonders reich an Bildern von ihm, von denen keines dem andern den Vorrang lässt an freudespendender, bewundernswürdiger Trefflichkeit. Die Treue, mit welcher er der Natur bis in die kleinsten Züge nachging, grenzt ans Unglaubliche; man sieht es jedem seiner Bilder an, dass er die Natur mit dem Herzen auffasste und seiner Liebe zur Kunst nie genug thun konnte. Er wird nicht leicht in einer Sammlung fehlen, weder in Frankreich und England, noch in Deutschland; als sein Hauptwerk aber gilt „die Abendschule“ in Amsterdam.

Ein geschickter Schüler von ihm war Pieter van Slingeland aus Leyden (1640—1691); ein besonders liebenswürdiger Künstler indess, auf welchen er sichtlich eingewirkt, ist Gabriel van Metzu von Leyden (1615—1658.) Ausgezeichnet durch einen reinen Geschmack und gesunden Schönheitssinn wusste er anmuthige, gefällige Gegenstände zu finden und seine Bilder auf das ansprechendste zu ordnen. Im Ausdruck ist er besonders fein, namentlich wo er die kleinen Conflicte in Handel und Wandel schildert. Es gibt kaum ein Bild so reizend, wie das des alten Hühnerverkäufers in der Dresdner Galerie, der für seinen fetten Hahn gern ein gut Stück Geld, ihn aber doch gern in der Hand der hübschen Köchin sehen möchte, die darum handelt und der nun bei einem Zug aus der Tabakpfeife das Gegenangebot überlegt. Ruhe des Gemüths, Anmuth, Freundlichkeit und ein wenig Schelmerei sprechen aus seinen Bildern, denen man die Freude anmerkt, die er an den Menschen, namentlich an hübschen und guten und an dem Verkehr mit ihnen hatte. Seine Ausführung ist im hohen Grade sorgfältig und fleissig, wenn auch nicht in der Weise von Gerard Dow; ausgezeichnet ist sein Farbensinn und die Anwendung ganzer Farben, die er zu stimmen und in Harmonie zu bringen verstand. Ausser Dresden besitzt vornehmlich Paris Hauptbilder von ihm, unter diesen den berühmten „Amsterdamer Gemüsemarkt“.

Näher an Gerard Dow steht sein Schüler Franz v. Mieris aus Delft (1635—1681). In der Natürlichkeit der Form und der Wahrheit des Ausdrucks ihm gleich, übertraf er ihn im Licht und Glanz der Farbe und in der geschmackvolleren, wenigstens weit feineren Wahl der Gegenstände. Stoffe, Sammt und Seide, gewirkte Teppiche etc. wusste er besonders glücklich im Bilde wiederzugeben. Heiterkeit, Behagen, leichter Humor mit treffender Charakteristik

beleben seine Bilder. Der Kesselflicker (in Dresden) betrachtet das schadhafte Gefäss mit derselben wichtigen Kennermiene, wie der Arzt das Wasser seiner Patientin, die mit einer Sorge seinem Urtheil entgegen sieht, als stünde der Lord-Oberrichter vor ihr. Eine andere (in München) im gelben Atlaskleide fällt bei gleicher Gelegenheit in Ohnmacht. Hier ist auch „das Austernfrühstück", wo der Künstler selbst einer in rothen Pelz und weissen Atlas gekleideten Dame, die ein gefülltes Weinglas in der Hand hält, auf silbernem Teller die Kost präsentiert. — Ausser Dresden und München besitzt Wien schöne Cabinetstücke dieses anmuthigen Künstlers, dem man auch mit Befriedigung in Amsterdam und Paris begegnet. — Sein Sohn Wilhelm Mieris geb. in Leyden (1662—1747) hat wohl von ihm Fleiss und Sorgfalt der Ausführung, nicht aber die Wahrheit der Darstellung gelernt.

Unter dem mittelbaren Einfluss von Gerard Dow und dem unmittelbaren von Terburg bildete sich Caspar Netscher aus Heidelberg (1630—1648) zu einem der vorzüglichsten Künstler seines Fachs. Er lebte und starb in Haag. Seine Bilder sind den höheren Gesellschaftkreisen entnommen, oft sogar geradezu Bildnisse, die er durch Anordnung und Beiwerk zu Genrebildern gemacht. Oft scheinen die Personen nur um der Kleider willen gemalt zu sein, deren Sammt, Pelz und Atlas er unübertrefflich wahr und schön wiederzugeben wusste; doch fehlt es ihm auch nicht an Wahrheit und Naivetät des Ausdrucks. Seine vorzüglichsten Leistungen besitzt die Dresdener Galerie, u. a. sein und seiner Frau Bildniss, wie sie sich mit Gesang und Musik ergötzen; aber ein wahrhaft entzückendes Bild ist in der Sammlung von Sir Rob. Peel in London, die Mutter, die ihr Töchterchen lesen lehrt.

Von den verschiedenartigen von einem Meister eingeschlagenen Wegen ward nicht selten einer der ausschliessliche eines Schülers. Hatte sich Gerard Dow hin und wieder einmal der Lust an künstlicher Lichtwirkung hingegeben, so fehlte es alsbald nicht an einem Schüler, der diese Lust zur alleinigen Berufsaufgabe machte. Ein solcher war Gottfried Schalken von Dortrecht (1643—1700). Als ein schwacher Zeichner konnte er mit einem Mädchen, das die Hand vor die brennende Kerze hält, mit einer Alten, die Kohlen anfacht u. dgl. m. leidlich befriedigen; wenn er aber für derlei Lichteffecte „die sieben Todsünden (in England), oder „die klugen und die thörichten Jungfrauen" (in München), als Unterlage wählte, so kam er damit über leere Spielereien nicht hinaus.

Pieter de Hooghe aus Holland (1643—1708) hat sich zwar nicht nach einem einzelnen Meister gebildet, wohl aber eine einzelne künstlerische Aufgabe zu seiner ausschliesslichen gemacht; doch allerdings in einer Weise, dass er nicht nur die äussere Erscheinung, sondern zugleich die in ihr wohnende Kraft mit Feingefühl ergründete. So hatte er die Wirkung entdeckt, welche der Gegensatz eines einfallenden Sonnenlichtscheins zum Helldunkel eines umschlossenen Raumes, auch wohl das Wechselspiel von Licht und Schatten an solchen Stellen auf das Gemüth macht und wie es zum Ausdruck stillen Frohseins oder auch einer tiefen Wehmuth dient. Und er verstand es, diesen Gegensatz in voller Kraft und Klarheit im Bilde darzustellen und diesem die Stimmung der Wirklichkeit zu geben, wobei ihm eine genaue Kenntniss aller Regeln der Perspective wesentlich unterstützte. In der Sammlung Sir Robert Peels in London sah ich von ihm eine Mutter mit einem Kinde in einer von Mauern umgrenzten und von einfallenden Sonnenstrahlen durchleuchteten Weinlaube, ein sprechendes Bild inneren Friedens und häuslicher Glückseligkeit. Heimlich auch, aber zugleich wehmüthig sprechen zwei Gemälde an, davon das eine in Dresden, das andere in München ist. Auf jenem sieht

man ein Mädchen in ihrer Kammer am offnen Fenster einen Brief lesen. Ein schmaler Sonnenstreifen kommt durch das enge Gässchen und wie ein freundlicher Gast in das Kämmerlein, als wollte er den ersehnten Hoffnungsschimmer, der dem Briefe fehlt, ersetzen. Das Münchner Bild zeigt uns fast denselben Gegenstand, nur statt des Briefes ein Buch in der Hand des Mädchens.

An diese Maler des häuslichen und öffentlichen Lebens schliesst sich noch eine Reihe von Künstlern an, welche aus Krieg und Jagdlust ihre Bilder geschöpft.

Peter Snayers aus Antwerpen (1593 bis nach 1662) ist der eigentliche Maler des 30jährigen Kriegs; Esaias van de Velde aus Leyden, (1597—1648) malte Räuber- und Kriegsscenen, selbst Seeschlachten; Anton Palamedes Stefens aus Delft, (1604—1680) heitere Soldatenscenen; interessantere Jan le Ducq aus dem Haag, (1636—1671) langweilige, mehr berichtartige, namentlich im Dienst Ludwigs XIV. angefertigte Schlachtengemälde Franz van der Meulen aus Brüssel (1634—1690); Reitergefechte voll Wahrheit und Leben, aber ohne Feinheit der Zeichnung und Malerei Georg Philipp Rugendas von Augsburg (1666—1742.) In hohem Grade genial dagegen und von einem bewundernswürdigen Talent unterstützt ist Philipp Wouwerman aus Haarlem, (1620—1668.) Am liebsten malte er Jagden und Jagdzüge, reichgekleidete, vornehme Herren und Damen mit ihrem Gefolge zu Pferde, bei denen nie ein Schimmel fehlen durfte; wohl auch Reitergefechte, Scenen vor einem Wirthshaus oder auch einer Schmiede, auf Pferdemärkten und in Marställen, wobei es fast niemals an zarten oder zärtlichen Beziehungen zum andern Geschlecht fehlt, zu hochgebornen Fräuleins wie zu Wäscherinnen und Wirthstöchtern und Mägden; ja selbst Zigeunerinnen schliesst er nicht aus. In der Schönheit der Gruppierung ist er Meister und Muster, in der Vereinigung der künstlerischen, durchdachten Anordnung mit den Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung. Er war sehr fruchtbar; aber dennoch reichen seine früh geschlossenen Lebensjahre nicht hin für die grosse Menge Bilder, die mit seinem Namen in fast allen Gemäldesammlungen der Welt, freilich auch oft ohne Berechtigung hängen. Vorzügliche Bilder von ihm besitzt die Dresdner Galerie: 55; die Münchner: 17; die Petersburger: 60; der Herzog von Aremberg in Brüssel: 11; die Sammlung des Louvre: 11; Sir Robert Peel in London: 7., wie denn in den englischen Sammlungen (ausser der National Galery) noch eine grosse Anzahl der werthvollsten Bilder dieses Meisters sich befindet.

Joh. Bapt. Weenix aus Amsterdam (1621—1660) malte Scenen aus dem Genussleben der höhern wie der niedern Stände, aber auch Landschaften, Seehäfen, Ruinen. Ein besonders ansprechendes Gemälde von ihm ist in der Galerie zu Gotha, eine Gesellschaft von Herren und Damen vor einem Gebäude im Genuss von Trank und Speise und heitrer Unterhaltung. In Berlin und in München findet man figürliche Darstellungen von ihm, einen Seehafen in Wien. Besonders ausgezeichnet ist sein Sohn Jan Weenix (1644—1719) in seinen Bildern von Jagden und von erlegtem Wild, wie deren viele in der Münchner Pinakothek aufgehängt sind, die er einst für den Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz im Schloss Bensberg bei Cöln gemalt hat.

An Künstler dieser Gattung schliessen sich zunächst die Idyllenmaler an, mit Schilderungen des Land- und Waldlebens, wobei den Thieren die Hauptrolle zufällt, nicht ohne enge Beziehung zu den Menschen, zu deren Lebensgewohnheiten, Thätigkeiten und Bedürfnissen. Einer der bedeutendsten Maler friedlicher Hirtenbilder ist Nicolaus Berghem oder Berchem, von Harlem (1624—1683) Schüler von Joh. Bapt. Weenix. — Ihm steht Carl du Jardin aus Amsterdam (1634—1678), ausgezeichnet durch sonnige Färbung, besonders nahe. — Mehr auf

Charakter und Stimmung achtete Adrian van de Velde aus Amsterdam (1639—1672); aber Albert Cuyp aus Dort (1606—1672) erreichte es, dass seine Bilder von Luft, Land, Vieh und Leuten wie in Sonnenschein getaucht erscheinen. — Joh. Heinrich Roos aus Otterndorf in der Rheinpfalz (1631—1685) Schüler von Du Jardin, gab in seinen Bildern den Thieren den Vorzug vor den Menschen, in welcher Weise ihm sein Sohn Peter Philipp Roos (geb. zu Frankfurt a. M. 1665 gest. zu Rom 1705) bekannt als Rosa di Tivoli mit Thieren, vornehmlich Schafen in Lebensgrösse treulich nachfolgte. — Der bedeutendste indess in dieser Reihe ist Paul Potter von Enkhuys, (1625—1654) der zur vollkommen richtigen Zeichnung auch noch die genaueste Nachahmung aller Aeusserlichkeiten, der Gestalt — Haar und Wolle, Glanz des Felles und der feuchten Schnauze, der Wendungen und Bewegungen — auch das tiefeindringende Studium des Seelenlebens der Thiere, ihre Gewohnheiten, Neigungen und Leidenschaften fügte. Vollkommen ist sein malerischer Vortrag, fett und fest sind seine Farben aufgesetzt und gleichmässig sind seine grössten wie seine kleinsten Gemälde durchgebildet. Da er sich ausschliesslich innerhalb der heimischen Natur hält, ist er recht eigentlich der Meister der holländischen Idylle. Bedenkt man, dass er nicht älter geworden ist, als 29 Jahre, so begreift man kaum, wie er alle die Bilder die man von ihm kennt, hat malen können. Von seinen berühmtesten Bildern ist wohl der junge Stier im Haager Museum das schönste; das nächstberühmteste Bild von ihm ist „die pissende Kuh“ ehedem in Cassel, jetzt in der Eremitage zu Petersburg, wohin es gleichzeitig von demselben Ort mit einem andern Gemälde von Potter gekommen, das in das Reich der Thierfabel gehört: dem Leben des Jägers und seinem Gericht, seiner Verurtheilung und Bestrafung durch die Thiere in 14 Abtheilungen.

Die Jagd gilt aber nicht allein Thieren, die man verspeisen will, sondern auch solchen, die es auf das Leben von andern Thieren und von uns abgesehen haben. Es ist schon erwähnt worden, dass die erste Anregung zu Bildern der Art von Rubens ausgegangen ist. Nach ihm ist der bewundernswürdigste Künstler dieses Fachs Franz Snyders aus Antwerpen (1579—1657) von dessen Jagden auf Wildschweine, Löwen und andere Raubthiere fast in allen grossen Galerien diesseit der Alpen Exemplare sich vorfinden. — Von Jan Weenix war schon früher die Rede; von spätern Künstlern des Fachs ist vornehmlich Joh. Elias Ridinger aus Ulm (1690—1767) zu nennen, der sich dem Studium des Jagdwildes mit der grössten Energie gewidmet, das er in allen Situationen zu beobachten und deutlich darzustellen wusste. Gemalt hat er wenig; es gibt aber 400 radierte Blätter von ihm. — Den gefiederten Hausthieren hatte sich Melchior Hontekoeter von Utrecht (1635—1695) mit grossem Talent und genialer Hingebung gewidmet.

Dass alle diese Bilder des Land- und Jagdlebens ohne Beachtung der landschaftlichen Umgebung nicht ausgeführt werden konnten, liegt am Tage; aber ebenso nahe, dass letztere soviel Reiz auf das Künstlerauge ausübte, dass sie bei einigen bald zur Hauptsache, ja zum alleinigen Gegenstand wurde. So entstand die selbständige

Landschaftmalerei.

Ihre Anfänge reichen weit zurück, und zeigen sich schon unverkennbar in der Van Eykschen Schule. Später malte Joh. Breughel aus Antwerpen (1569—1625), — wegen Weichheit und Sorgfalt seines Farbenauftrages „Sammt-Breughel“ genannt — Landschaften mit biblischer

Staffage, wobei es ungewiss bleibt, welches von Beiden die Hauptsache ist. — Matthias Brill aus Antwerpen (1550—1585) und mehr noch sein Bruder Paul (1556—1625) betonen bestimmter den landschaftlichen Charakter ihrer Bilder. — Inzwischen hatte Rubens eine freiere Bahn gebrochen und aus Italien drang die Kunde und Kenntniss der Werke der beiden Poussin und des Lothringers Claude; man war aufmerksam geworden auf bedeutungsvolle Formen und Linien, auf richtig vertheilte Gruppen, gewissermassen nach metrischen Grundsätzen. Mit der Wahl aber grosser und erhebender Gegenstände mit gewaltigen Gegensätzen und deren kräftigem Ausdruck war auch die höhere, dichterische Sprache für die Landschaftmalerei gewonnen.

Hier ist nun vor Andern Jan Franz Millet aus Antwerpen (1644—1680) zu nennen, von welchem die Pinakothek zu München drei schöne Bilder bewahrt. Ihm folgten Joh. Glauber gen. Polydor aus Utrecht (1646—1726); Peter Rysbraek aus Antwerpen u. A. m. Dem Claude eiferte zuerst Hermann van Swanefeldt aus Woerden nach (1620—1690), ward aber glänzend überflügelt durch Joh. Both aus Utrecht (1610—1650) und seinen Bruder Andreas (1609—1650), die mit ihrem klaren Goldton ihrem grossen Vorbild oft zum Verwechseln nahe kommen. — Ein eigenthümlicher Künstler dieser Richtung ist Hermann Saftleben aus Rotterdam (1609—1685) der mit vorherrschend blauem Ton gern Rheinlandschaften malte die mit ihrem Duft und ihrer miniaturartigen Ausführung den Eindruck von Nachahmungen Claudes, durch ein Verkleinerungsglas gesehen, machen.

Diesen und ähnlichen Bestrebungen gegenüber erhob sich bald ein andrer Geist, dem die Auffassung der Natur zu weichlich, der heimathlichen am wenigsten entsprechend schien, der auch bestimmte Formgesetze nicht als leitend anerkennen, und keine andere Poesie in der Landschaft wollte, als eine solche, die ein jedes Stückchen von Gottes Erde unbedingt und ohne alle Beziehung zur Kunst in sich trüge. Den Reigen eröffneten Jan van Goyen aus Leyden (1596—1656) mit trüben Lüften, öden Sandstrecken, kahlen Flussufern, die er mit malerischer Virtuosität annehmlich zu machen verstand; heitere, aber mit Naturschönheit auch nicht reicher begnadigte Gefilde wählte Jan Wynants aus Harlem (um 1606—1677) für seinen Pinsel; Art van der Neer aber aus Amsterdam (1619—1683) hatte sich den Mondschein als Domaine vorbehalten, wenig bekümmert um den Werth der Dinge, die sein Dämmerlicht mehr vermuthen als sehen liess. — Anton Waterloo aus Utrecht (1618—1660) fand auf Wald- und Feldwegen an stillen, grünumlaubten Ufern mit heimlichen Durchsichten ohne Rücksicht auf besondere Formenschönheit den Stoff für seine Stimmungsbilder; kein Andrer aber vertritt die hier im Allgemeinen bezeichnete Richtung mit grösserer Entschiedenheit, als Jacob Ruysdael aus Harlem (1635—1681,) der eigentliche Maler der norddeutschen Landschaft. Freilich sind fast alle seine Bilder in demselben ernsten Ton gehalten, aber es weht in ihnen eine erquickende Frische des Lebens, die bei der Tiefe seines Studiums, bei der Feinheit seines Gefühls, der Klarheit, Kraft, Leichtigkeit und Vollendung seines künstlerischen Vortrags, wie die Natur selbst zum Gemüth spricht. Er bedarf desshalb keines besonders interessanten Gegenstandes, um Auge und Herz zu fesseln — eine Gruppe Waldbäume, an denen ein Fahrweg vorüber führt, oder durch die sich ein Bach schlängelt u. dgl. genügt ihm den Beschauer zu fesseln, aber er weiss auch die tiefern Eindrücke landschaftlicher Natur zu würdigen, wie er bei dem herrlichen Bilde des „Kirchhofs" in der Dresdener Galerie erwiesen. Hier überhaupt kann man ihn in seinen vorzüglichsten Leistungen kennen lernen, wenn auch München, Wien und Berlin höchst werth-

volle Werke von ihm besitzen, Haag, Paris und London, selbst Italien nicht ausgenommen. — Schwächer, aber doch nicht werthlos sind die verwandten Bilder seines Bruders Salomon Ruysdael (1613—1670).

Dagegen steht mit gleichberechtigtem Ruhme neben ihm Meindorf Hobbema, dessen Lebensverhältnisse unbekannt sind; seine Bilder sind denen Ruysdaels oft zum Verwechseln ähnlich und unterscheiden sich hauptsächlich durch etwas Sommerwärme von ihnen, auch zieht er die mildbelebte Stille des Dorfes der schweigsamen Waldeinsamkeit vor. — Ein zweiter, dem Ruysdael nahe stehender Meister ist Aldert van Everdingen aus Alsmaer, (1621—1675.) Auch er liebte die Einsamkeit der Natur, aber nicht die schweigende, beruhigend ruhige, vielmehr Aufregung und Bewegung, schäumend niederstürzende Gewässer, mächtige zackige Felsenwände, hochaufragende Tannen und Berge von Wolken. Sein Hauptbild ist in Kopenhagen, aber auch München, Dresden, Berlin und Frankfurt a. M. haben treffliche Werke von ihm.

Eine besondere Abtheilung Künstler wandte sich dem Meere zu. Einer der vorzüglichsten ist Wilhelm van de Velde der Jüngere aus Amsterdam, (1633—1707). Seine Bilder, in denen er mit gleicher, ergreifender Wahrheit die regungslose Meeresstille, wie den hochaufbrausenden Sturm zu malen wusste, sind grösstentheils in England, wohin er übergesiedelt war. — Sein Vater (1610—1695) mehr Zeichner als Maler, hatte sich vornehmlich der Schilderung von Seeschlachten gewidmet. — Der vorzüglichste aber der Seemaler ist Ludolf Backhuysen aus Emden, (1631—1709). Keiner hat wie er die Klarheit, Flüssigkeit und Halbdurchsichtigkeit des Elements wiedergegeben, Keiner so die Farbe und den Spiegelglanz der Wellen und deren in stetem Wechsel wandelbare Gestalt. Seine Seestürme ergreifen uns mit der Gewalt der Wirklichkeit oder der erhabensten Dichtung; seine friedlichen Gemälde strömen Entzückungen aus; Luft und Meer strahlen von Licht und Farbe darin. Eines seiner herrlichsten Werke sieht man im Berliner Museum, andere im Haag, in Wien und in München.

Noch einer besonderen Gattung ist zu gedenken, der Architekturmalerei, die sich grösstentheils auf Innenansichten von Kirchen beschränkte, und als deren berühmtester Meister Peter Neefs aus Antwerpen (1570—1651) zu nennen ist.

Endlich werden auch noch in öffentlichen so wie in Privatsammlungen Bilder aufbewahrt, die als Ergebnisse einer eigenen Liebhaberei und eines bewundernswerth ausdauernden Fleisses, vornehmlich aber durch ihre täuschende Naturnachahmung Beschauer anziehen und fesseln, die s. g. Stillleben, Darstellungen von scheinbar leblosen Gegenständen, in oder an denen noch immer Leben wahrzunehmen ist, und wäre es im Spiel des Lichts und der Farben, wie denn in der Dresdner Galerie ein Bild bewundert wird, das Gerard Dow aus einer an einem blauen Band aufgehängten silbernen Uhr, einem messingenen Leuchter, einer thönernen Pfeife nebst Tabak und Fidibus zusammengestellt und mit äusserstem Fleisse ausgeführt hat; oder in der Fähigkeit, die Geschmacks-Organe zu reizen, wie Vigor van Heeda, Peter Nason u. A. (im Berliner Museum) gethan. Da gibt es lecker bereitete Frühstücke mit Fischen und Krebsen, Austern und Champagner, Trauben und Pfirsichen und Obst aller Arten und Kuchen; andere Bilder mahnen mit Büchern, Musikalien und Musikinstrumenten, auch einem Erdglobus (Peter de Ring) u. dgl. an geistige Speise. Einem feineren Schönheitsgefühl entspricht dagegen die Blumenmalerei, der sich auch in der That viele ausgezeichnete Talente gewidmet haben. Anfangs wurden die Blumen zur Decoration von Bildern verwendet, wie Daniel Seyfers aus Antwerpen (1590—1660) u. A. gethan, aber Joh. David de Heem von Utrecht

(1600—1674) behandelte sie mit beispielloser Virtuosität als selbständigen Bildergegenstand. — Grossen Ruhm erlangten nach ihm in demselben Fach Abraham Mignon aus Frankfurt a. M. (1640—1679) und Maria von Oosterwyck aus Nootdorp bei Delft (1630—1693), vor Allen aber durch Geschmack der Anordnung, Naturtreue und grösste Meisterschaft des Vortrags und der Ausführung Rachel Ruysch aus Amsterdam (1664—1750). Sie lebte lange Zeit am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf, für den sie mehre Bilder gemalt, die als ihre Hauptwerke die Pinakothek in München zieren. — In Feinheit der Ausführung ward sie übrigens von Jan Huysum aus Amsterdam (1682—1749) übertroffen.

Siebenter Zeitraum.

Erste Abtheilung. Die Classiker.*)

Die grosse und gewaltsame Bewegung Europas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte für den Genius der deutschen Nation zunächst nur die Folge, für Kunst und Wissenschaft, für Religion und Philosophie Freiheit und Selbständigkeit zu erringen und damit Schätze zu sammeln, welche, feindlichen Kräften unangreifbar, die Grundlage einer vielseitig reichen Entwickelung gebildet haben. Mit Wärme ergriff die wissenschaftliche Jugend die Lehren eines Wolff, Leibnitz und Kant und trug sie auf tausend Wegen, von der Kanzel und dem Lehrstuhl, in der Familie und in Büchern in die verschiedenen Schichten der Gesellschaft über; nicht minder begeisternd wirkte die neu auflebende Dichtkunst, der unser Klopstock, Wieland und vor Allen Lessing die Bahn brachen auf welcher Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul als leuchtendes Viergestirn am deutschen Himmel glänzen, und Winckelmann die Augen aufgeschlossen für die wahre und unvergängliche Schönheit der bildenden Kunst.

Der Boden war bereitet, die Aussaat konnte beginnen! Auch die bildende Kunst konnte von der eingerissenen Verflachung und Gehaltlosigkeit zu Ideen, von Berechnung und Unwahrheit zu Naivetät und Wärme, von schwächlichen Formen zu einem ernsten Styl, von blossen Nachahmungen zu selbständigen Schöpfungen übergehen; sie that es, aber in einer gegen früher entgegengesetzten Ordnung, indem sie der Malerei den Vortritt liess und mit Sculptur und Architektur nachfolgte.

Der Erste, der sich, von seinem Vater zum Studium der Antike geleitet, von Winckelmanns Lehren darin gekräftigt, der herrschenden Nüchternheit und Nichtigkeit entgegenstellte, war Raphael Anton Mengs, Sohn des dänischen Miniaturmalers Ismael Mengs geb. 12. März 1728, gest. 1779. Er gelangte zu hohem Ansehn bei den Höfen von Dresden, Rom, Neapel, Madrid und Petersburg und lebte, namentlich als Hofmaler des Königs Carl III. von Spanien in glänzenden Verhältnissen. Wie gross der Eindruck gewesen, den er überhaupt auf seine Zeitgenossen gemacht, geht aus dem Urtheil hervor, das Winckelmann über ihn gefällt, wo er schreibt:**) „Der Inbegriff aller Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den

*) Ich folge der allgemeinen Annahme in der Benennung der beiden Abtheilungen der „Neuen deutschen Kunst" in Classiker und Romantiker nach der Hauptfarbe, wohl wissend dass Chodowiecky kein Classiker, Klenze kein Romantiker ist.

**) Geschichte der Kunst des Alterthums III. 6. §. 12.

Werken von R. A. Mengs, des grössten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Nachdem die deutsche Nation stolz sein konnte auf einen Mann, der zu unsrer Väter Zeiten die Weisen erleuchtet und Saamen von allgemeiner Wissenschaft unter allen Völkern ausgestreut (Leibnitz), so fehlte noch an dem Ruhme der Deutschen, einen Wiederhersteller der Kunst aus ihrem Mittel aufzuzeigen und den deutschen Raphael in Rom selbst, dem Sitz der Künste, dafür erkannt und bewundert zu sehen."

Allerdings hat die nächstfolgende Zeit dieses Urtheil nicht unterschrieben und auch die Gegenwart wird sich nicht dazu bekennen, aber die Verdienste des hochgerühmten Künstlers sind dennoch unbestreitbar. Die Hauptorte seiner Thätigkeit sind Dresden, Rom und Madrid. In der katholischen Kirche zu Dresden ist von ihm die Himmelfahrt Christi, (1751); in Rom in S. Eusebio die Verklärung dieses Heiligen, und der Parnass, ein Deckengemälde in der Villa Albani, wohl sein berühmtestes Werk*), Apollo umgeben von den neun Musen. Nicht nach herkömmlicher Weise die Deckenbilder in perspectivischer Verkürzung componiert, trefflich in Farbe und Ausführung leidet es an innerm Zusammenhang der Gestalten unter einander und zum Ganzen, an Schwäche der Motive, oberflächlicher Charakteristik und Weichlichkeit der Formen, für die er nur einen allgemeinen, von der Antike entlehnten Schönheitsbegriff als Vorschrift ansah. — Im königlichen Palast zu Madrid ist von ihm die Apotheose Trajans, der Tempel des Ruhms, die Tags- und Jahreszeiten, der Hof der Götter etc. und ausserdem als besonders berühmt die Geburt Christi und das Noli me tangere. — Als ein Lieblingsbild von ihm ist der einem raphaelischen Engelskind nachgebildete Amor, (in Pastell) der den Pfeil spitzt, in der Dresdner Galerie bekannt.

Nächst ihm dürfte wohl Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829) als gefeierter Künstler zu nennen sein; er war ein Freund Goethes, mit dem er in Rom näher bekannt worden, und lebte eine Zeitlang in Neapel als Director der dortigen Maler-Akademie. Berühmt von ihm und häufig wiederholt ist ein Gemälde in der Sammlung zu Gotha: Conradin von Schwaben, wie er im Gefängniss zu Neapel nach verkündetem Todesurtheil mit Friedrich von Oestreich die begonnene Schachpartie fortsetzt; und unverkennbar sind in diesem Bilde Regungen eines Aufschwungs wahrzunehmen, die indess keine entscheidende Folge hatten.

Christian Unterberger aus Südtyrol (1732—1798) war durch ein fast correggieskes Colorit und technische Geschicklichkeit ausgezeichnet, doch ohne Tiefe und Eigenthümlichkeit und befangen in der Manier des Pietro da Cortona. — Die eigenthümlichste Erscheinung dieser Zeit auf dem Kunstgebiet war Johann Heinrich Füssli aus Zürich (1742—1825) anfangs Theolog, in Berlin zur Kunst übergegangen, in Rom mit Winckelmann und Mengs nahe befreundet. Im Bewusstsein einer starken Eigenthümlichkeit fühlte er sich vornehmlich von Michel Angelo angezogen; aber nicht vertraut genug mit der Natur, von den Grazien nicht geleitet, unsicher über die Grenzscheide von Dichtung und Unwahrheit, gerieth er in Uebertreibungen aller Art; für welche er noch obendrein gern Grausen erregende Gegenstände, Hexen, Gespenster etc. und eine düstere Beleuchtung wählte. Die Mehrzahl seiner Werke finden sich in London (gestochen sind: Oedipus, König Lear, W. Tell, die Hexen aus Macbeth) wo ich u. a. das Gespenst des

*) S. die kleine Bildtafel No. I.

Dion, den Zug der Schatten im Elysium etc.) gesehn. Im Rathhaus von Zürich ist ein Oelgemälde von ihm: „Die Gründung der Schweizer Freiheit."

Einen erfreulichen Gegensatz zu dieser titanischen Gestalt bildet Angelica Kaufmann, (geb. zu Chur 1741, gest. in Rom 1807), eine reich begabte, unter dem Einfluss von Winckelmann und Mengs früh entwickelte Künstlerin, zu dem engen Freundekreise gehörend, der sich in Rom um Goethe gebildet hatte, (1786—88). Sanftheit ist der vorherrschende Zug ihrer künstlerischen, zu süsser Sentimentalität geneigten Natur. Den Mangel an Phantasie wie an Formenstrenge wusste sie durch Wärme des Gefühls und duftiges Verblasen der Farben weniger bemerkbar zu machen. Bilder von ihr findet man in den Sammlungen von Dresden (die von Theseus verlassene Ariadne), von Wien (Arminius von Thusnelden bekränzt), von München (Christus und die Samariterin am Brunnen); die Kirchen von Chur und von Schwarzenberg im Bregenzer Walde haben Gemälde von ihr; Fama, die das Grab Shakespeares schmückt und noch 14 Bilder ihrer Hand gehören zu den Kunstschätzen des Lord Exeter in England. Ihr schönstes Gemälde ist vielleicht die heilige Familie in der Capella Colleoni in Bergamo. Sehr oft hat sie ihr eignes Bildniss gemalt. Ein Exemplar findet man in der (alten) Pinakothek von München, in der neuen das Jugendbild des Kronprinzen Ludwig, nachmaligen Königs von Bayern. —

Gleichzeitig war auch der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen (1744 bis 1793) in Rom, uns besonders werth durch seine Büsten von Goethe und Herder nach dem Leben, von 1789; leider durch die Ungunst der Verhältnisse an der vollen Entfaltung seiner Gaben gehindert.

Zu einer gewissen Berühmtheit, ohne durch bedeutsame Werke derselben zu entsprechen, gelangte gleichzeitig der Maler Friedrich Müller aus Creuznach (1750—1825) bekannt als „Teufelsmüller" von einem Bilde der Hölle, in welcher er unzählige Teufel und Teufeleien im wildesten Durcheinander dargestellt hatte. Sein bleibendes Andenken in der deutschen Kunstgeschichte hat er sich gestiftet durch die Feindseligkeit, mit welcher er den Bestrebungen eines neuen Geschlechts entgegentrat, gegen welche es ihm sogar unter Beistand von dem Kunstgelehrten H. Meyer gelungen war höchststehende Zeitgenossen, wie Goethe und Schiller einzunehmen.

Mit Uebergehung einer Anzahl von Künstlern zweiten und dritten Ranges nenne ich zunächst noch Philipp Hackert aus Prenzlau (1737—1807), der eine bleibende Stätte in Neapel gefunden und für seine mit vieler Sorgfalt, aber ohne Rücksicht auf Auffassung, Anordnung und Stimmung ausgeführten Landschaften, vornehmlich mit gut gezeichneten Bäumen viel Anerkennung und namentlich in Goethe einen wohlwollenden Freund und hochschätzenden Biographen gefunden.

Inmitten dieser unverkennbaren geistigen Verarmung begegnen wir noch einem Künstler von klar ausgesprochener Eigenthümlichkeit und grossem Talent, der, entgegen seinen Kunstgenossen, das Auge auf das wirkliche, ihn umgebende Leben gerichtet, dasselbe in Wahrheit zu erfassen und wiederzugeben verstand: Daniel Nicolaus Chodowiecky aus Danzig (1726—1801). Durch ihn haben wir ein treues Abbild der Gestalten und Physiognomien seiner Zeit, ihrer Trachten, Bewegungen, Gewohnheiten und Sitten und zwar von allen Ständen der Gesellschaft. Er besass eine Kraft der Individualisierung gleich den alten Holländern und war unübertrefflich im Ausdruck der Mienen, vornehmlich der Gemüthlichkeit und des leichten Spottes. Aber er war beschränkt auf kleines Format, auf Radirnadel und Kupferstich und ganz ent-

schieden auf seine Zeit und Umgebung. Wo er diese verliess, verliess ihn auch die Kraft der Anschauung; so dass er bei Gegenständen aus der alten Geschichte und Dichtkunst bis zur Geschmacklosigkeit sinken konnte.

Inzwischen war eine neue Erscheinung in den Vordergrund getreten, von um so nachdrücklicherer Wirksamkeit, als sie mit der welterschütternden Bewegung der französischen Revolution in unmittelbarer Verbindung stand. Jacques Louis David geb. 1748 zu Paris, war, unterstützt von der Energie seines Charakters sowie seines Talents und gehoben durch sein Ansehn als Maler der Revolution, gegen die herrschende Mattigkeit und Bedeutungslosigkeit der Kunst mit durchschlagendem Erfolg aufgetreten und hatte gewissermassen durch sein Beispiel der Kunst die Wege zu ihrer Entwickelung vorgeschrieben. Die Wahl des Stoffs sollte bedeutend, energisch das Hervortreten der Gestalten sein; nach der antiken Plastik sollte sich der Formensinn bilden, mit welchem man die Natur, d. i. das Modell zu studieren hatte. Ohne dieses und den Gliedermann war nichts zu erreichen und für die Darstellung gab das Theater die Motive an die Hand. Als weitere Hülfsmittel galten Wachs- oder Thonpuppen, die man in Gruppen stellte, um mit einer sichtbaren Anordnung zugleich eine richtige Licht- und Schattenvertheilung zu gewinnen. Schöpferische Kräfte wurden mit diesen Mitteln so wenig geweckt, als sie durch das Vorbild von Mengs ins Leben gerufen worden waren, obschon die verschiedenen Kunstakademien in Wien und Berlin, Dresden, München, Düsseldorf und Kopenhagen die ernstlichsten Versuche machten, auf dem neuen Wege hohe Ziele zu erreichen, und als selbst eine Gesellschaft von aufrichtigen Kunstfreunden mit Goethe als Führer und Rather in Weimar zusammengetreten war, um durch Preisaufgaben Talente in die bezeichnete Bahn zum Wettbewerb zu locken.

Und doch lag das Bedürfniss nach einer Erneuerung des Kunstlebens auf einem andern Wege offen und unleugbar zu Tage. Die Befriedigung konnte nicht ausbleiben, und sie ist uns zu Theil geworden. Aus dem hohen Norden, aus der Tiefe des germanischen Geistes geboren, kamen zwei Künstler, die sie uns brachten: der Maler Carstens aus Schleswig und der Bildhauer Thorwaldsen aus Island. Dass die Kunst eine Sprache sei, in der man von allem Grossen und Schönen in der Geschichte, in der man von göttlichen Dingen, ja zu Gott selbst reden könne, dass man desshalb Gedanken, Empfindungen, Anschauungen in sich haben, und einer ihnen gemässen Ausdrucksweise sich bedienen müsse, die sich zu ihnen genau verhalte, wie das Wort, dessen Stärke ja in der Wahrheit liegt; dass Alles was zum Geiste reden sollte, auch aus dem Geiste geboren, nicht von aussen zusammengetragen sein müsste — dieses Bewusstsein war die Quelle der neuen Bestrebungen, die nothwendig um so entschiedener sich aussprachen, als es nicht eine unvollkommene, noch nicht ganz gebildete, unbeholfene und unscheinbare, sondern eine überbildete, glänzende, sehr geschickte aber unwahre, ideen- und geistesarme Productionsweise zu verdrängen galt. Wohl hat der Kampf Opfer gefordert und das erste und theuerste war Carstens, dessen Leben eine Reihe von Drangsalen im treu ausharrenden Dienste seines Berufs geworden.

Asmus Jacob Carstens aus St. Jürgen bei Schleswig, ursprünglich zum Weinhandel bestimmt, war bereits 22 Jahr alt, als er sich für die Kunst entschied und zu seiner Ausbildung nach Kopenhagen ging. Von entscheidendem Einfluss auf seine künstlerische Entwickelung war der Anblick der Antiken. Ohne sie nachzuzeichnen suchte er sich ganz in sie einzuleben, um ganz in ihrem Geiste den Sinn für Formen, Verhältnisse und Bewegungen zu bilden.

Von der Akademie, mit der er bald in Zerwürfniss kam, verwiesen, suchte er unter harten Entbehrungen eine erste Reise über die Alpen zu ermöglichen, die ihn bis nach Mantua zu den Werken Giulio Romanos führte. Nach Deutschland zurückgekehrt lebte er in bitterster Armuth fünf Jahre in Lübeck, danach in Berlin, wo er auf Verwendung von Prof. Moriz eine Anstellung an der Akademie mit 150 Thaler Gehalt erhielt. Einer Ausschmückung des Saales vom Minister von Heinitz verdankte er die Mittel zu einem zweijährigen Aufenthalt in Rom, wo er 1792 ankam. Hier ward er bald mit C. L. Fernow, aus Preussen, nachmaligem weimarschen Bibliothekar, bekannt und eng befreundet, der hell genug sah, um das neuaufgehende Gestirn richtig zu schätzen. Als daher Carstens im Jahre 1795 in Rom eine Ausstellung von einer Anzahl von ihm gefertigter Compositionen veranstaltete, gab Fernow im „Deutschen Mercur" rühmenden Bericht davon, als von der Verkündigung einer neuen Epoche deutscher Kunst. Der Gegensatz gegen die herrschende Kunstrichtung war damit ausgesprochen, der Kampf eröffnet. Der o. g. Maler Müller übernahm es, die Leistungen von Carstens in einer boshaften Gegenschrift herabzusetzen und erlangte leider deren Aufnahme in die „Horen", die angesehenste, unter Goethes Mitwirkung von Schiller redigierte deutsche Zeitschrift. — Das Gift, das allerdings dem unter Drangsalen aller Art leidenden Künstler kein Balsam sein konnte — er lebte nur noch drei Jahre — war doch vergeblich ausgegossen: die verkündete Kunstepoche ist eingetreten — von Maler Müller und Consorten schweigt die Geschichte! Goethe aber hat sein Unrecht gesühnt, indem auf seine Veranstaltung ein grosser Theil des künstlerischen Nachlasses von Carstens aus Fernows Besitz in den des Grossherzogs von Weimar übergegangen. Einige Zeichnungen besitzt die Berliner Akademie; eine grössere Sammlung das Kupferstichcabinet daselbst; noch reicher ist das Thorwaldsen-Museum und das Kupfercabinet zu Kopenhagen*).

Den Stoff für seine Darstellungen nahm Carstens vorzugsweise aus der griechischen Götter- und Heroenwelt und fasste sie auf mit dem Geiste der altgriechischen Dichter und Bildner. Alles erschien ihm in grossen, allgemeinen, der symbolischen Auffassung entsprechenden, aber bestimmten Zügen von voller objectiver Wahrheit. Frei von Gefallsucht und Sinnenreizung strebte er nicht nach dem Zierlichen und Wohlgefälligen; der Zauber der Naivetät und Unschuld, wie er den besten Werken des griechischen Alterthums innewohnt, beseelte auch die seinigen. Doch hielt er sich für den architektonischen Aufbau seiner Compositonen an Raphael und Michelangelo als massgebend. Die Ausführung blieb bei ihm im höchsten Grade anspruchlos, weder durch starke Abrundung auf Illusion berechnet, noch durch Farbenglanz bestechend. „Man bemerkt kaum" — sagt Fernow — „dass seine Werke gemacht sind; man sieht die Darstellung und weiter nichts." — Zu seinen vorzüglichsten Zeichnungen rechne ich den „Kampf der Lapithen und Centauren;" das „goldne Zeitalter;" den „Reigentanz der Musen und Grazien;" den „Traum des Amphiaraos;" das „Gastmahl des Plato;" „Homer vor dem Volke;" vor allen die „Nacht mit Schlaf und Tod und den Schicksalgöttinnen Nemesis mit der strafenden Geissel, die verhüllte Hekate und die Parzen."**)

Der Zweite, den wir beim Eintritt der neuen Epoche deutscher Kunst begrüssten ist Thorwaldsen. Wie Mengs — aber ohne tiefeindringende Kenntniss — die Kräfte zu seiner

*) Einen ausführlichen Ausweis über die Werke von Carstens nach den Orten ihrer Aufbewahrung gibt H. Riegel in seiner Ausgabe von K. L. Fernows „Leben und Werke Carstens" S. 394.

**) S. die kleine Bildtafel II. Zur vollständigen Uebersicht S. „Carstens Werke, gest. v. W. Müller, Text von H. Riegel." Leipzig 1869.

Neubelebung der Malerei aus den Werken des Alterthums geschöpft, so hatte gleichzeitig mit denselben Mitteln der Italiener Canova eine Regeneration der Sculptur erfolgreich unternommen, ohne indess mit seiner weichlichen Formengebung, bewussten Empfindsamkeit und überhaupt theatralischen Darstellweise in den Geist hellenischer Kunst einzudringen. Doch bleibt auch sein Verdienst unangefochten, die Blicke von dem manierierten Virtuosenthum seiner Vorgänger auf die richtige Heilquelle seines Berufs hingelenkt zu haben. — Albert Thorwaldsen geb. 19. Nov. 1770 zu Kopenhagen, gest. daselbst 24. März 1844, der Nachkomme aus einem alten mit dem König Harald Hildetand von Island verwandten Geschlechte, erhielt seine erste Kunstbildung auf der Akademie von Kopenhagen, und ging, von derselben mit Auszeichnungen geehrt und mit Geldmitteln versorgt, 1796 nach Rom, wo er am 8. März 1797 ankam (welchen Tag er später als seinen „Geburtstag“ feierte). In Rom fand er Carstens vor, mit dem er bald, geeinigt durch die gleiche Kunstrichtung, zu inniger und treuer Freundschaft verbunden war; und nächst diesem den Archäologen Zoëga, der ihm ein kundiger Wegweiser ins Alterthum und ein strenger Beurtheiler wurde. Seine Ruhmeslaufbahn betrat Thorwaldsen indess erst 1803 mit seinem „Jason“, den er für den englischen Banquier Thomas Hope auszuführen bekam. Es ist bemerkenswerth, dass unter den Ersten, welche dem jungen Künstler Anerkennung und Bewunderung schenkten, derjenige war, dessen Weltruhm er verdunkeln sollte, Canova, der ihn einen „göttlichen Menschen“ nannte und „sich selbst bedauerte, nicht mehr jung zu sein“, um ihm folgen zu können.

Thorwaldsen lebte und schuf ausschliesslich im Bereich der antiken Kunst, ja er dachte und empfand, soweit diess irgend einem Sohn des 18. Jahrhunderts möglich war, ganz wie ein Grieche aus der Zeit des Perikles und Phidias; und so ist es erklärlich, dass er, als er (1819) vom König von Dänemark den Auftrag einer Christusstatue für die Schlosskirche in Kopenhagen erhielt und für die Ausschmückung der neuerbauten Frauenkirche daselbst zu Rathe gezogen wurde, sich auf einem ihm fremden Boden sah; ja dass selbst eine, von der Religion unberührte, künstlerische Auffassung der Neuzeit ihm nicht unbedingt zu Gebot stand. Dagegen war der nächste Erfolg der Studien antiker Plastik bei ihm ein tieferes Eingehen in die Natur, in den Bau, die Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers, eine klare Erkenntniss der der Natur inwohnenden, unerschöpflichen Fülle von Schönheit, Anmuth und Kraft. — Aber noch reichere, geistige Schätze barg das Alterthum für ihn. Nicht der demselben eigene polytheistische Volksglaube, wohl aber die mit demselben verwebte Mythologie erschloss ihm einen Reichthum tiefsinniger Poesie, sein inneres Auge war so klar und durchdringend für sie, wie sein äusseres für die Natur, so dass die alten Sagen und Gestalten gleichsam in Wirklichkeit vor seiner Seele standen und seine Schöpfungen beseelten, wie sie es bei denen seines Freundes Carstens thaten.

Zu seinen schönsten mythologischen und poetischen Darstellungen gehört der „Mercurius“, im Begriff das versteckte Schwert hervorzuziehen, mit welchem er den eingeschläferten Argus tödten will; der Ganymed mit dem Adler; Amor als Sieger über körperliche und geistige Stärke, ebenso als Seelenpeiniger; Venus, nach Empfang des streitigen Apfels; Adonis, schönste Jünglingsnatur; Mars als Friedebringer; dann sein Erstlingswerk Jason; die Grazien mit Amor; die Hoffnung im archaistischen Styl; der Hirtenknabe, eine unmittelbar der Natur entlehnte Schöpfung ersten Ranges. —

Gleich gross, wenn nicht grösser sind Thorwaldsens Verdienste um Wiederherstellung

des richtigen Styls für das Relief und auf diesem Feld war er ebenso reich an dichterischer Phantasie als an bildnerischer Darstellungsgabe. Eines der schönsten Werke dieser Gattung ist: „Anakreon", nach dessen dritter Ode, die dem vor Kälte erstarrten und gastlich aufgenommenen Amor gewidmet ist.*) Der Dichter der Liebe, des Weins und der Gesänge, vor dem Kohlenfeuer am Lager sitzend, Thyrsusstab, Lyra und Weinkrug zur Seite, trocknet und erwärmt den durchnässten und erkälteten Amor, der ihm dafür den Pfeil ins Herz drückt. — Köstlich sind auch „die Jahreszeiten;" „Nacht und Tag;" „die Kunst und ihr Genius;" „der verwundete Amor", ja der Liebesgott in einer langen Reihe reizvoller Beziehungen; „die Alter der Liebe;" „Homer" und viele Scenen der Iliade; der Mythus von Amor und Psyche; „Tobias" der seines Vaters Blindheit heilt, als Grabdenkmal des Augenarztes Andrea Vacca in Pisa. — Sein Hauptwerk in dieser Reihenfolge, wie in der gesammten neuern Kunst ist sein „Alexanderzug" ein 29 Ellen langes vier Fuss hohes Relief, bestimmt einen Saal im Quirinal zu Rom für Napoleon I. auszuschmücken (1811). Es stellt den siegreichen Einzug des makedonischen Heldenkönigs in Babylon dar.**) — Weniger glücklich war Thorwaldsen als Urheber von grossen Ehren- und Grabdenkmälern neuer Zeit, von denen das Monument des Papstes Pius VII. in der Peterskirche zu Rom die schwächste, die Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. in München die schönste, ja eine wirklich vollkommene Leistung genannt werden darf. — Dass auch Bildniss-Büsten nicht zu seinen hervorragenden Werken gehören, ergibt sich aus dem vorher Gesagten von selbst; doch verdient bemerkt zu werden, dass sein letztes Werk eine Büste Luthers war. — Die bedeutendsten seiner kirchlich-christlichen Werke sind: „die Predigt des Johannes", eine zahlreiche Statuengruppe im Giebelfelde der Metropolitankirche in Kopenhagen, der Einzug Christi in Jerusalem in der Vorhalle, der Gang nach Golgatha und die Statuen von Jesus und den Aposteln im Chor der Kirche; ausserdem noch ein Engel mit dem Taufbecken, die Taufe Christi und das Abendmahl. Aus der Jugendzeit des Künstlers stammt ein Taufstein für die Heimathkirche seines Vaters in Island, und aus seinem letzten Lebensjahr „die Weihnachtsfreude im Himmel."

Vielleicht bekommt man einen Fingerzeig zur richtigen Schätzung dieser Werke, wenn man sich der eignen Worte Thorwaldsens erinnert, in denen er sich über dieselben geäussert. „Glaube ich doch nicht an die Götter Griechenlands, aber darstellen kann ich sie doch!" hatte er zu einem Freunde gesagt, der seine Befähigung für christliche Kunst angezweifelt.***) Und als Overbeck ihm Glück gewünscht zu der Aufgabe, „den Herrn und die heil. Apostel" darzustellen, war seine Antwort: „Ach ja! es gibt ganz gute Gewandfiguren."†) Thorwaldsen war in die christliche Bewegung der Zeit durch äussere Veranlassung hinein gezogen worden. Seine Welt-, Lebens- und Kunstanschauung stammte aus einer andern Zeit; und wenn sich seine ausserordentlichen Gaben am glänzendsten da bewährten, wo sie mit ihr in Uebereinstimmung stehen, so darf es uns nicht befremden, wenn sie sich auf einem durchaus andern Gebiete schwächer erweisen. Gewinnt er doch selbst bei einem biblischen Gegenstand, sobald nicht

*) S. die kleine Bildtafel V.

**) Gest. von Amsler.

***) Thiele, Leben Thorwaldsens II. p. 69. — Aber um einen olympischen Zeus zu bilden müsste man doch glauben können wie Homer!

†) Mir mündlich von Overbeck mitgetheilt.

das dogmatisch- religiöse Element in Anspruch genommen ist, die freie Höhe wieder, auf der wir ihn von Anfang an gesehen; wie er es gezeigt bei dem „Urtheil Salomonis“, einer Giebelgruppe für das Rathhaus von Kopenhagen, das namentlich durch die Beisitzer des Gerichts einen ergreifenden Eindruck macht. — Eine andere Frage aber ist, ob es nicht ein Zeichen der Zeit war, dass ihr grösster Bildhauer, der Genius, in welchem sie ihren schönsten bildlichen Ausdruck gefunden, den Heiligen unsrer Religion eine grössere Lebenswärme nicht einhauchen konnte? eine Frage, deren endgültige Beantwortung von freier Höhe erst die Zukunft geben kann.

Mit Carstens und Thorwaldsen hatte demnach die deutsche Kunst ein neues Leben wirklich begonnen. An Carstens schlossen sich zunächst Koch, Schick und Wächter an, während neben Thorwaldsen Bildhauer standen, wie Dannecker, Ohmacht, Schadow u. A. die — mehr der Vergangenheit angehörend — sich darauf beschränkten, sich nicht ablehnend gegen ihn zu verhalten.

Jos. Anton Koch aus Elbingalp in Tyrol (geb. 27. Juli 1768, gest. zu Rom 12. Jan. 1839) ist vornehmlich durch seine Landschaften bekannt, die er zum Theil aus seiner Heimath und aus der Schweiz, theils aus der Umgebung von Rom und Neapel geschöpft und in denen er gern mythologische oder biblische Scenen als Staffage anbrachte. Aber er war auch Historienmaler, und vornehmlich als solcher ging er auf die Ansichten von Carstens ein, mit dem er alsbald nach seiner Ankunft in Rom 1796 innig befreundet wurde. Durch ihn wurde er mit Dantes „Göttlicher Comödie“ bekannt, die seine lebhafte Phantasie vor allem durch ihre bizarren und für Andere abschreckenden Scenen, Teufel, Schlangen und Drachen im Kampf mit heulenden Sündern etc. zu Compositionen reizte. Er hat später die Danteschen Höllenscenen in der Villa Massimi affresco gemalt. Dem Tyroler Aufstand von 1809 hat er ein Bild gewidmet, auch gibt es 27 Blätter zu Ossian, die er gemeinschaftlich mit Thorwaldsen radiert hat. Landschaften, die sich vornehmlich durch die Grossheit der Anordnung, Klarheit der Farbe, aber auch durch eine nur selten überwundene Härte der Zeichnung auszeichnen, findet man in den Sammlungen zu München, Carlsruhe, Frankfurt, Innsbruck, Dresden etc.

An Koch reiht sich als vierter der muthigen Vorkämpfer auf der neuen Bahn Gottlieb Schick aus Stuttgart (1779—1812). Aus Paris, wohin ihn der Ruhm Davids gelockt, kehrte er unbefriedigt zurück und wandte sich 1802 nach Rom, wo sein Talent bald allgemeine Anerkennung bei Italienern und Franzosen, wie bei Deutschen fand. Unter diesen hatte die Stimmung gegen die neue Kunstrichtung sich schon merklich geändert, als er 1807 eine erste Ausstellung seiner Werke auf dem Capitol veranstaltete. Sein erstes Werk in Rom stellt den König Saul vor in der Gewalt seines bösen Dämons, aus der ihn David durch Saitenspiel zu befreien trachtet. Danach malte er das „Opfer Noahs“, (jetzt im kön. Schloss zu Stuttgart) und als sein drittes und vorzüglichstes Hauptwerk: „Apoll unter den Hirten“, als den Beginn der Bildung der Menschheit durch die Gottesgabe der Kunst (sowie „Saul und David“ in der öffentlichen Sammlung zu Stuttgart). *) Bei einem einfachen Hirtenvolk in reizvoller Gegend ist der Musenführer, der Gott der goldnen Lyra eingekehrt und Jung und Alt hat sich um ihn versammelt, um dem Gesang zu lauschen, der von seinen Lippen tönt. Der Jäger rastet vom Waldgang, die jugendliche Mutter neben ihrem Kind im Gras wendet sich andächtig ihm zu,

*) S. die kleine Bildtafel. III.

wie der Greis mit seinem Enkel — Lebens-Ende und Anfang; Liebende schliessen sich enger an einander, als hätten sie nun den Ausdruck ihres Glücks gefunden; Landbebauer nehmen die neuen Klänge nur halbverstanden und doch theilnehmend in sich auf, und drei halberwachsene Kinder treten heran wie die berufensten Träger der neuen Bildung, begeistert vom göttlichen Sänger, Schöpfer zu werden in Baukunst, Bildnerei und Malerei; ja es fehlt selbst die Warnung nicht vor Roheit oder Gemeinheit, entgegen denen ein Vater seinen Sohn auf den Gesang des Gottes aufmerksam macht, während jener sich noch zu den bocksfüssigen Waldgöttern gezogen fühlt.

Der Gesammteindruck dieses in einem klaren Goldton gehaltenen und nicht minder durch den Reichthum der Gruppen und ihrer stylgerechten harmonischen Anordnung sowie durch den Adel der Formen ausgezeichneten Gemäldes, ist der einer vollkommenen, aus einer neuen Anschauung und Auffassung des Lebens geschöpften Schönheit, deren grösster Reiz indess in ihrer Naivetät liegt, in dem Anschein, als sei es — nicht mit Hülfe reichlicher Ueberlegung hervorgebracht, sondern — von selbst entstanden: das Hohelied der neuen deutschen Kunst! Schick war damit auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn angekommen, von welchem er unter Einwirkung der neuen Romantiker in eine andere einlenkte, die zu verfolgen er vom Tode verhindert, oder — soll ich sagen? — behütet wurde.

Der fünfte im Bunde war Eberhard von Wächter, aus Bahlingen bei Tübingen (1762—1852), beschränkter in den Mitteln als die genannten Kunst- und Kampfgenossen, schwach in der Zeichnung, ohne stark ausgeprägten Formen- und Farbensinn, aber durchdrungen von der innigsten, ausdauerndsten Liebe zur Kunst, unterstützt von Bildung des Geistes, Reichthum der Phantasie und Wärme des Herzens, sowie erfüllt von grossen und erhebenden Gedanken, in denen er sein künstlerisches Wollen zu offenbaren bestrebt war. Auch er hat über Paris seinen Weg nach Rom gemacht, wo er noch Carstens sich anschliessen konnte. 1809 ging er nach Wien und später nach Stuttgart. Fast alle seine Werke haben als Charakterzug eine nicht zum Worte gekommene Innerlichkeit. Schon auf dem Gemälde „Hiob und seine Freunde“ (in der öffentlichen Sammlung zu Stuttgart) liegt dieses düstere Schweigen, dessen Gedanken zu errathen dem Beschauer überlassen ist. Der Art ist denn auch von ihm „der letzte Schlaf des Sokrates;“ „Marius auf den Trümmern von Karthago; „Andromache und Hekuba am Grabe Hektors;“ „die griechische Muse in den Ruinen Athens;“ „Brutus, auf den Untergang Cäsars sinnend;“ „der blinde Belisar am Thore von Rom.“ *) Bleibt Wächter nun auch mit seiner Kunst fast ausnahmslos im Bereich der stummen Gedanken, so sind sie doch nicht alle ernst und traurig. Ein heiteres Gemälde von ihm ist „das Lebensschiff,“ dessen Passagiere allen Altern und Geschlechtern angehören; schwungvoller ist eine spätere Composition: „Jupiter, der zum Trost der Sterblichen die Musen zur Erde niedersendet.“

An die hier Genannten schloss sich in gleichartiger künstlerischer Richtung der Landschaftmaler Johann Christian Reinhart aus Hof im Voigtlande (1761—1846) an, dem es in seinen Bildern um das Grosse und Bedeutende in der Natur, um Schönheit in den Linien Gleichmass in den Massen mehr als um täuschende Natürlichkeit der Formen und Effekte zu thun war und der sich am liebsten an die Landschaften in der Umgebung Roms hielt.

Hatte Carstens für seine reformatorischen Bestrebungen alsbald Streitgenossen bekommen,

*) S. die kleine Bildtafel IV.

so sah sich Thorwaldsen zwar nicht wie jener angefeindet; aber die Bildhauer neben ihm fühlten sich doch nicht von ihm angezogen. — Joh. Heinr. v. Dannecker aus Stuttgart (1758—1841) talentvoll, feinfühlend, nicht reich an Phantasie, aber in technischer Ausführung geschickt, trat mit seiner Formengebung in die Fussstapfen Canovas. Berühmt ist seine „Ariadne" bei Bethmann in Frankfurt, so wie „Bacchus und Ceres" im Schloss zu Stuttgart; weniger ist es sein „Christus" in Petersburg und in Regensburg, sein „Johannes" in der Grabcapelle der Königin Katharina von Württemberg. Unübertrefflich aber, wahr, würdig und schön ist seine Kolossalbüste Schillers, 1793 nach dem Leben modelliert.

Landelin Ohmacht (1760—1834) wandte sich frühzeitig nach Strassburg, wo er verschiedene schöne Ehren- und Grabdenkmäler, namentlich das des bei Marengo gefallenen Desaix, von Oberlin u. a. m. ausgeführt hat.

Martin v. Wagner aus Würzburg (1778—1838) ein mehr intelligenter als produktiver Künstler, hatte besonders grosse Verdienste um die Kunstsammlungen K. Ludwigs I., namentlich bei Erwerbung der Aegineten und des schlafenden Fauns. Für die Walhalla componierte er den Fries mit der „Völkerwanderung," für das Siegesthor in München die Bavaria mit dem Löwengespann. — Nachklänge aus akademischer Zeit!

Eine ebenfalls mehr intelligente und eigenthümliche, als productive Künstlernatur war Joh. Gottfried Schadow, aus Berlin, (1764—1850), von 1788 bis zu seinem Tode Lehrer und bald auch Vorstand der Berliner Akademie. Ausgerüstet mit einem richtigen und feinen Gefühl für Natürlichkeit und Wahrheit, gleich seinem Collegen Chodowiecky, war er in Kunst und Leben ein guter Deutscher, ein sehr guter Preusse und ein sehr klar ausgesprochener Protestant, und mit diesen Eigenschaften der Gründer jener ächtnationalen Kunst, die zuerst in Preussen ihren bestimmten Ausdruck gefunden. Er hatte den Muth, die Parzen in die christliche Kirche zu bringen, beim Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche zu Berlin. Seine künstlerische Verwandtschaft mit Chodowiecky bethätigte er in den Statuen vom alten Dessauer und vom General Ziethen in Berlin; für das Brandenburger Thor daselbst modellierte er die Siegesgöttin mit dem Viergespann; in spätrer Zeit die Statue von Blücher für Rostock und von Luther für Wittenberg; dazu eine grosse Zahl von Bildnissbüsten. Seit 1821 war Schadow fast nur noch mit kunstwissenschaftlichen Arbeiten beschäftigt, die er in einem Werke „Polyklet oder von den Massen des Menschen" 1833 etc. und in einem zweiten „die Nationalphysiognomien" etc. 1834 niedergelegt hat.

Die Baukunst

hielt mit den Schwesterkünsten nicht gleichen Schritt; aber vom Franzosenthum hatte sie sich doch ziemlich frei gemacht. In Carlsruhe war Friedrich Weinbrenner (1766—1826) weniger glücklich als ausübender, denn als lehrender Künstler. Aus seiner Schule sind die Architekten G. Moller in Darmstadt, Burnitz in Frankfurt, Arnold in Freiburg, Eisenlohr und Hübsch in Carlsruhe, Knapp in Rom, Haller in Bern, Chateauneuf in Hamburg hervorgegangen. Seiner Richtung folgte auch Nicolaus Friedrich v. Thouret, (1767—1845) der Erbauer des Schlosses und Theaters in Weimar. — Carl v. Fischer aus Mannheim (1782—1820) hatte sich wie die Vorgenannten an die Bauten aus der römischen Kaiserzeit gehalten, aber offenbar mit mehr Einsicht, Freiheit und Geschmack, wovon das Schauspielhaus in München

ausreichend Zeugniss abgibt, das — 1825 abgebrannt — genau nach seinem Plane wieder aufgeführt werden musste.

Eine vereinzelte aber sehr bedeutsame Erscheinung tritt inmitten der allgemeinen Hingebung an die Baudenkmale Roms 1793 in Berlin mit dem nach dem Muster der im altdorischen Styl in Athen aufgeführten Propyläen errichteten „Brandenburger Thor“ auf. Es war der erste Blick und Griff ins alte Hellas, die Heimath der wahren gottbeseelten Kunst, und Carl Gotthard Langhans (geb. 1733 zu Landshut in Schlesien gest. 1808) ist der Künstler, der ihn — aber freilich nicht mit vollem Erfolg — gethan!

Zweite Abtheilung. Die Romantiker.

Das Verlangen nach Lebenswärme hatte die deutsche Kunst von Mengs zu Carstens und Thorwaldsen, von der nur äusserlichen zur innerlichen, universalen Wiederaufnahme des Alterthums geführt. Der fortschreitenden Zeit lag dieses zu fern, um dem angeregten, unter den grossen über das Vaterland verhängten Leiden nur gesteigerten Verlangen Befriedigung zu gewähren; sie schloss für Denken und Dichten, Bilden und Schaffen das Mittelalter auf, dessen Luftstrom aus grösserer Nähe erwärmender und belebender wirkte, als das weitentlegene Alterthum, und die deutsche classische Kunst zur romantischen umwandelte.

Noch standen alle Lehranstalten der Kunst in Deutschland unter der Herrschaft akademischer, auf Davids Lehren und Vorbild gegründeter Vorschriften: in Berlin unter Georg Friedrich Weitsch (1758—1828); in Dresden unter Joh. Friedrich Matthäi (1777—1845), Joh. Lebrecht Pochmann (1762—1830), Ferd. Hartmann (1770—1842), Gerhard Kügelgen (1772—1820); in Düsseldorf und später in München unter Peter von Langer (1756—1824) in Prag unter Jos. Bergler (1753—1829); in Wien unter Fr. Heinrich Füger (1751—1818). Noch war selbst die Mehrzahl deutscher Künstler in Rom theils feindlich, theils gleichgültig gegen die neue Richtung, als eine Anzahl jüngerer Maler, von denen einige sogar ihrer Kunstrichtung halber von Akademien ausgewiesen worden waren, in Rom sich zusammenfand und im Anschluss an die Bestrebungen der Vorkämpfer zu gemeinsamer Ermuthigung, Stärkung und Wirksamkeit zu engerem Bunde zusammentrat. Die bekanntesten derselben sind: Overbeck, Cornelius, die Brüder Veit, Schnorr, Fohr, die Brüder Schadow, die Brüder Olivier, C. Vogel und L. Vogel. In der Weise übrigens, wie im Mittelalter selbst geistliches und weltliches Streben neben einander tonangebend war, sonderten sich in der romantischen Schule (der bildenden wie der dichtenden Künste) die beiden entsprechenden Richtungen.

Friedrich Overbeck aus Lübeck (1789—1869) war 1808 zur Akademie in Wien gegangen, wo er bald gleichgesinnte Jünger der Kunst (Pforr, Wintergerst, Sutter, L. Vogel und den um mehre Jahre ältern Wächter) vorgefunden. Mit diesen wanderte er 1810, von der Akademie ausgeschlossen, nach Rom. Ausgerüstet mit einem ungewöhnlichen Talent, dabei anspruchlos bis zur Demuth und liebevoll gegen Jedermann, wurde er unbewusst und ungewollt der Mittelpunkt der kleinen, der Mehrzahl nach seiner Sinnesrichtung folgenden, kirchlich-romantischen Künstler-Gemeinde, von deren protestantischen Mitgliedern einige mit ihm nach kurzer Zeit in die katholische Kirche übertraten. — Seine erste künstlerische Thätigkeit

in Rom galt der Vollendung eines schon in Wien begonnenen Bildes vom „Einzug Christi in Jerusalem", (j. in der Marienkirche zu Lübeck). Danach folgte „Christus bei Martha und Maria", im Besitz von L. Vogel in Zürich); die „Anbetung der Könige" (für die Königin Caroline von Bayern). Des Künstlers Charakter spricht sich schon in diesen Werken mit ganzer Bestimmtheit aus: Auffassung nach idealer, kirchlich-religiöser Anschauungsweise, die Darstellung einfach klar, die Haupthandlung in Hauptmassen mit pyramidaler Anordnung hervorhebend, im Styl anfänglich altdeutschen, bald aber altitalienischen Mustern, namentlich dem Mönch von Fiesole folgend, allgemein, von Zufälligkeiten frei, in den Linien vorherrschend glatt und weich; in der Ausführung scharf gezeichnete Umrisse, keine täuschende Abrundung; die Färbung nur ein Mittel, die Gegenstände deutlicher zu sondern und dem Ganzen eine Stimmung, nicht aber um ihm den Schein der Wirklichkeit zu geben. — In diesen gegen Gehaltlosigkeit, wesenlose Naturnachahmung, Sinnenreiz und Sinnentäuschung und alle Art Virtuosenglanz gerichteten, ihm gleichsam eingeborenen Maximen befestigte sich Overbeck mehr und mehr und indem er die schwächern Talente sich nachzog, deren Fähigkeiten vornehmlich die negative Seite derselben entsprach, ward von selbst wohlmeinenden Männern die neue Richtung getadelt und die Gesellschaft ihres beschränkten Religionseifers halber mit dem Namen der „Nazarener" belegt.

Eine Wendung oder Scheidung musste erfolgen durch ein neues hinzutretendes Element. Seit 1811 war Cornelius (geb. 1783) in Rom und hatte sogleich mit Overbeck innige Freundschaft geschlossen, einen das Leben überdauernden Bund, in welchem die neue deutsche Kunst ihren wirklichen vollen Ausdruck, ihr Vorbild und ihre geschichtliche Berechtigung finden sollte. Cornelius war nicht minder religiös, als die Freunde, katholisch von Haus aus; aber seine Bestrebungen galten andern Zielen: er brachte die angefangene Bilderfolge zu Goethes „Faust" mit nach Rom und begann hier alsbald sein „Nibelungenwerk". Er ward in der Gesellschaft, ohne der Kirche den Rücken zu kehren, der Vertreter der weltlichen Romantik und ihr Schutzgeist gegen Einseitigkeit und Verflachung.

Das aber war nicht sein einziges Verdienst um sie. Ihn drängte es aus der engen Künstler-Werkstatt hinaus in's öffentliche Leben, zur monumentalen Kunst, zur Frescomalerei, und seinem unermüdlichen Eifer wie seiner Ueberzeugungsgabe gelang es, einen Auftrag zu erhalten, der ihn auf den ersehnten Weg führen und an dessen Ausführung er mehre seiner Freunde theilnehmen lassen konnte: das ist „die Geschichte Josephs", affresco in der Casa Bartoldi in Rom, wo wir neben ihm, Philipp Veit und Wilhelm Schadow auch Overbeck wieder finden, der hier das hoher Bewunderung werthe Bild der „Verkaufung Josephs" und „die magern Jahre Aegyptens" gemalt hat.

Nach diesem mit Muth unternommenen, mit Begeisterung ausgeführten und mit Beifall gekrönten Erstlingswerk der „Klosterbrüder", wie die jungen deutschen Romantiker genannt wurden, erhielten sie einen neuen Auftrag von dem römischen Marchese Massimo, seine Villa in der Nähe des Laterans mit Darstellungen aus Dantes „Göttlicher Comödie", Ariostos „Rasendem Roland" und Tassos „Befreitem Jerusalem" affresco auszuschmücken. Overbeck übernahm das letztere. Aber obwohl es seiner Sinnesrichtung nicht fremd war, so mochte ihn doch die Verbindung von Christenthum und Poesie nicht durchgreifend erwärmen, und nachdem er die allegorische Figur des „befreiten Jerusalems", „Sofronia und Olymp auf dem Scheiterhaufen", „die Taufe der Clorinde", „Rinaldo und Armide auf der Zauberinsel", „die Ankunft der Erminia bei den Hirten"; „Gottfried von Bouillon vom Engel Gabriel zum Kreuzzug

aufgefordert", „die Vorbereitung zur Belagerung Jerusalems" und den „Kampf von Gildippe mit Argant", gemalt hatte, übergab er die Vollendung der Aufgabe anderen Händen.

Zwei verschiedene, nach Vereinigung ringende Kräfte, Gedanke und Gefühl, Activum und Passivum, wie sie Overbeck in seinem Innern wahrnahm, gestalteten sich unter seinen Händen zu einem Gemälde von zwei weiblichen Gestalten, denen er die Namen „Germania und Italia" gab.

In der Neuen Pinakothek von München, wo dieses Bild sich befindet, sieht man noch eine heilige Familie von Overbeck, bei welcher ihn raphaelische Anwandlungen geleitet zu haben scheinen; in Frankfurt war ein schönes Gemälde von ihm aus früher Zeit — die Erweckung des Lazarus — in Privatbesitz. — Noch einmal kehrte er zur Frescomalerei zurück, als ihn die Franziscaner Mönche von Degli Angeli bei Assisi einluden, die Betcapelle ihres h. Ordenstifters durch eine Malerei zu verherrlichen, und malte an bezeichneter Stelle „die Indulgenz oder das Rosenwunder des H. Franz". — Für den Grafen Raczynski in Berlin führte er die Vermählung der H. Jungfrau, für Frl. Linder den Tod des H. Joseph in Oel aus.

Da bei Overbecks Arbeiten die Farbe nicht zu den Bedingungen eines günstigen Eindrucks gehörte, so fanden seine Zeichnungen um so willigere und allgemeinere Werthschätzung. Ich erinnere nur an die „Predigt des Johannes*)", an „Lasset die Kindlein zu mir kommen**)!" „die Himmelfahrt des Elias***)". — Im Basler Museum wird man auch verschiedene Blätter biblischen Inhalts von ihm finden; eine Reihenfolge von 40 Zeichnungen zu den Evangelien führte er für den Baron Lotzbeck in München aus, von denen die beiliegende Bildtafel†) mit dem Eccehomo! ein Beispiel seiner Auffassungs- und Darstellungsweise der evangelischen Geschichte darbietet. — Für seine Vaterstadt Lübeck malte er „die Klage um den todten Christus", ein Oelgemälde, das man in der Marienkirche aufgestellt hat.

„Der Bund der Kirche mit den Künsten" war das Thema, das von den romantischen Dichtern als Grundlage und Richtschnur für die neuen Bestrebungen angewiesen worden. Overbeck hat es zum Gegenstand seines reichsten und schönsten Oelgemäldes gemacht. Es gehört zu den Hauptschätzen des Städelschen Instituts in Frankfurt††). Nach dem Vorbild der Disputa Raphaels zerfällt es in zwei Abtheilungen, in die obere mit dem Himmel, dem Urbild der Kirche und in die untere mit den Künstlern, die unter dem Schutze von geistlicher und von weltlicher Gewalt, von Papst und Kaiser, ihrem Dienste sich geweiht haben. In der vordern Gruppe zur Linken hat Overbeck den Nicola Pisano und seine Schüler, in der andern rechts einen deutschen Kirchenbaumeister und eine Anzahl junger Architekten verschiedener Länder darstellen wollen. Hinter ihnen steht Erwin von Steinbach mit dem Plan des Strassburger Münsters vor Papst und Bischof; Brunelleschi und andere Architekten folgen; auf der linken Seite haben Ghiberti, Luca della Robbia, Peter Vischer neben dem Kaiser und seinem Kanzler sich aufgestellt. Zwischen beiden Gruppen in der Mitte sitzen zwei Mönche, Vertreter der klösterlichen Miniaturmalerei. Um den Brunnen, in dessen Wasserfläche der Himmel sich spiegelt, wie die gesammte Natur, als Symbol einer bestimmten Kunstrichtung, hat sich auf der

*) u. **) Lithogr. von Winterhalter.

***) Gest. von Ruscheweyh.

†) S. die kleine Bildtafel VI. Das Ganze gest. von Bartoccini, Keller u. A. Eine zweite Reihenfolge derselben Art von ihm erschien unter dem Titel „Die 14 Stationen des Leidens Christi" in Buntdruck bei Winckelmann in Berlin.

††) S. die Bildtafel.

einen Seite Tizian mit den Venetianern, auf der andern Leonardo mit den Lombarden gestellt. Weiter nach vorn sitzt Michel Angelo mit Luca Signorelli, von ihm auf einen Vortrag Dantes aufmerksam gemacht, den derselbe vor den Meistern der ältern Schule hält, während Raphael mit seinen Zeitgenossen dem Brunnen des lebendigen Wassers näher steht. Die rechte Seite gehört den Deutschen von Van Eyk, der sich mit Fiesole begrüsst bis zu Dürer und Holbein und deren Zeitgenossen. Auch den „Klosterbrüdern" ist — aber auf der linken Seite — ein kleiner Winkel eingeräumt. —

Das Bild ist in Betreff des architektonischen Aufbaus, der edlen Formengebung und liebevollen Ausführung hoch zu schätzen; wer aber geschichtliche Wahrheit darin zu finden hoffte, würde sich mehrfach getäuscht finden, was der Künstler — vielleicht unwillkürlich — schon selber damit angedeutet, dass er die fernste Vergangenheit in den Vorgrund, die Neuzeit aber in die Ferne des Hintergrundes verlegt hat.

Zu einem Glasfenster in der Katharinenkirche zu Hamburg zeichnete Overbeck den Carton mit „Christus, wie er die Jünger beten lehrt". Für den Cölner Dom malte er eine „Krönung Mariä", für eine Kirche in England „die Ueberführung des ungläubigen Thomas". Im Palast des Quirinals hat er sich und seiner römisch-katholischen Denkweise und der Flucht des Papstes i. J. 1848 ein eigenthümliches Denkmal gesetzt: in demselben Zimmer, aus welchem Pius IX seine Flucht veranstaltet, hat er Christum gemalt, der sich seinen Verfolgern entzieht, indem er mit der Spitze des rechten Fusses auf dem äussersten Vorsprung eines Felsens, mit dem linken in der Luft auf drei kleinen Engelköpfchen steht; dahin strecken die Häscher vergeblich ihre Hände aus.

Sein letztes und schönstes Werk sind 7 grosse Cartons mit den „Sacramenten" der katholischen Kirche, in Bildern aus dem Leben dargestellt*).

Peter Cornelius geb. zu Düsseldorf am 23. Sept. 1783, gest. zu Berlin am 6. März 1867, Sohn des Akademie-Inspectors zu Düsseldorf erfuhr wie Andere seiner Richtung wegen seines Widerstrebens gegen die akademischen Künstlerbildungs-Regeln durch den zeitlichen Director Peter v. Langer, die Verweisung von der Akademie. Seine künstlerische Laufbahn begann er mit Ausmalung des Chors vom Dom in Neuss mit den Gestalten der Evangelisten und Apostel, sowie der Cardinaltugenden**). Die ausgeschriebenen Preisaufgaben der Weimar'schen Kunstfreunde reizten ihn zum Wettbewerb, der ihm zwar keinen Preis, aber doch die Bekanntschaft Goethes eintrug. Ein Oelgemälde aus früher Zeit von ihm ist eine „heilige Familie" in der Sammlung des Saalhofs zu Frankfurt a. M. In dieser Stadt lebte er von 1809—1811 und begann die Folgereihe von Zeichnungen zu Goethes Faust***), die er in Rom, wohin er im Herbst 1811 übergesiedelt, vollendete. Hier alsbald in die Gesellschaft der „Klosterbrüder" eingetreten, schlug er doch mit seinem „Faust", aber noch entschiedener mit der nun begonnenen Folge der „Nibelungen", einen neuen romantischen Ton an, der wie mit Trompetenschall die Geister weckte und die Kunst zur Verkünderin von Lebensfreudigkeit und Thatkraft machte. Mit einer ausdruckvollen lebenswahren Darstellung verband er einen eigenthümlichen,

*) Im Besitz von Herrn Gaber in Dresden, der sie im Holzschnitt vervielfältigt hat.
**) Sie sind zu Grunde gegangen.
***) Gest. von Ruscheweyh.

energischen Formensinn und eine freie und reiche Phantasie, die ihn auch zuweilen über die Grenzen des Möglichen irren liess, und zugleich ein Talent der feinsten, sorgfältigsten, nur unbegrenztem Fleisse gelingenden Ausführung. Aus der Grossartigkeit des Gedichts und seiner nationalen Eigenthümlichkeit schöpfte er den Beruf und die Mittel der deutschen Kunst eine neue Sprache zu geben, hervorgewachsen aus den Wurzeln der alten.

Zu den schönsten Blättern aus dem Nibelungen-Cyclus*) gehören „die Verrätherei Hagens", „Chriemhild bei der Leiche Sigfrieds" und das Titelblatt, auf welchem die Momente des ganzen Epos zusammengefasst sind.

Von biblischen Gegenständen sind mir aus dieser Zeit ausser einigen Zeichnungen (z. B. „Abschied der h. Familie bei der Flucht nach Aegypten" — „Abschied des Paulus von den Ephesern" —) die Oelgemälde „die Grablegung"**) — „die klugen und die thörichten Jungfrauen"***), „die Flucht nach Aegypten"†) bekannt; das Endziel aber seiner Bestrebungen war die monumentale, die Fresco-Malerei. In diesen auf das nachdrücklichste unterstützt von dem königl. preussischen Gesandten Niebuhr in Rom, gelang es ihm, den preussischen Consul Bartoldi zu bestimmen, den Gesellschaftsaal seiner Wohnung durch ihn und seine o. g. Freunde affresco ausmalen zu lassen. Zum Gegenstand der Aufgabe war mit Rücksicht auf Bartoldi als Juden die Geschichte Josephs gewählt worden, was auch dadurch unterstützt wurde, dass zwei der Theilnehmer, W. Schadow und Ph. Veit jüdischer Herkunft waren, Overbeck dem Alten Testament nicht feindlich gegenüber stand und des Cornelius freier Geist auch noch über dieses hinaus reichte. Er hat von diesen Geschichten die beiden gemalt, wie Joseph dem Pharao seine Träume deutet, und wie er sich seinen Brüdern zu erkennen gibt††). Diese Bilder voll ergreifenden Ausdrucks und inneren Lebens, gross und eigenthümlich im Styl, streng in der Zeichnung, feingefühlt in der Färbung und bewundernswürdig vollendet in technischer Ausführung, sind — noch wohl erhalten — ein unverwelklicher Ruhmeskranz für den jugendlichen, und doch schon so grossen Meister.

Unmittelbar danach erfolgte der o. e. Auftrag des Marchese Massimo, und Cornelius, der die Divina Comedia übernommen, hatte bereits die Deckenbilder mit dem „Paradiso" ent-entworfen und mehre Cartons dafür gezeichnet, als er von dem Kronprinzen Ludwig von Bayern für die Ausschmückung der Glyptothek in München und (fast gleichzeitig) vom preussischen Ministerium zum Director der Malerakademie in Düsseldorf erwählt wurde. Cornelius stand plötzlich vor seinem ersehnten Lebensziele: eine grosse monumentale Aufgabe war in seine Hände gegeben zugleich mit der Gründung einer eignen Schule, beides in dem von ihm innig und treu geliebten Vaterlande. Von grosser und allgemeiner Bedeutung aber war und ist es, dass das Haupt der römisch-deutschen Malerschule, als welches ihn neidlos Alle anerkannten, der oberste der verschrieenen „Nazarener", die Verherrlichung des Polytheismus in der griechischen Götter- und Heroensage übernommen, und dass er sie ganz im Geiste der neuen allgemeinen Bildung, wie sie in Lessing und Herder, in Schiller uad Goethe, in Carstens und Thorwaldsen ihren klarsten Ausdruck gefunden, glänzend durchgeführt hat.

*) Die Nibelungen von Cornelius, gest. von Lips, das Titelblatt von Amsler und Barth.

**) Im Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen.

***) In Düsseldorf.

†) In der Sammlung des Grafen v. Schack in München.

††) Gestochen von Amsler und von Hoffmann.

Ich muss es mir versagen, an dieser eng begrenzten Stelle auf die Lösung beider Aufgaben näher einzugehen und verweise desshalb auf meine in einem andern Buche gegebenen Mittheilungen*).

1819 war Cornelius nach Deutschland zurückgekehrt; 1825 folgte er dem Rufe des Königs von Bayern als Director der Münchner Akademie, wohin ihm die Mehrzahl seiner Schüler von Düsseldorf folgten.

Nach Beendigung des mythologischen Werkes 1830 übernahm er eine nicht minder grosse Aufgabe christlicher Kunst: die Ausmalung der neuen St. Ludwigskirche in München. Wie dort so erwies er sich hier, frei von allem Nazarenerthum im Gedanken und in künstlerischer Form, tiefsinnig im Verständniss von Tradition und Dogma, gewaltig im Styl der Zeichnung, namentlich bei den Evangelisten, dem Jüngsten Gericht und bei der Darstellung Jehovas als Schöpfers und Erhalters der Welt**). Die Ludwigskirche sollte — nach seinen eigenen Worten — „die Kirche der Zukunft" — sein, seine Gemälde nichts enthalten, wozu nicht jeder Protestant, solang er Christ sei, sich nicht unbedingt bekennen könnte.

Gleichzeitig war Cornelius mit Entwürfen zur Ausschmückung des Corridors der Pinakothek in München beschäftigt, in denen er die Entwickelungsgeschichte der deutschen und der italienischen Malerei in poetischer Auffassung zur Anschauung brachte***).

König Ludwig war von den Malereien in der Ludwigskirche nicht befriedigt. Das daraus hervorgehende Missverhältniss zu seinem früher für ihn hoch begeisterten fürstlichen Freund und Protector veranlasste Cornelius 1841, einem Rufe des Königs Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin zu folgen, wo er zuerst noch ein Oelbild „die Befreiung der Erzväter aus der Vorhölle" für den Grafen Raczynski ausführte.

Hier blühte ihm das Glück, in unabhängiger Lage, durch keinerlei akademische Geschäfte gestört, ganz künstlerischer Thätigkeit hingegeben, einem Werke sich zu widmen, mit dessen Conception er sich von früher Jugend an im Geist getragen hatte: einem „christlichen Epos", wie er es nannte, das den Schrecknissen des Todes die trostreichen Verheissungen der Religion entgegen stellen sollte. Es ward ihm leicht, den König für die Ausführung des ihm selbst im höchsten Grade sympathischen Gedankens zu bestimmen, und so entstand das Werk, in welchem die neue deutsche Kunst ihren Höhepunkt erreicht hat: Die Fresken der Friedhofhalle in Berlin†). Die Haupt-Bilderräume theilte er in drei Felder (Mittelbild, Lunette und Predella) und unterbrach ihre Reihe durch Nischen mit Gruppen in statuarischem Styl. — Die Gemälde der ersten Wand haben es mit der Sünde als — nach biblischen Begriffen — der Ursache des Todes und deren Folgen zu thun, aber auch mit der durch die Geburt Christi und dessen Wunderwerke, dem Leben und dem Sterben der Menschheit geschenkten siegreichen Gegenmacht. Die Gruppen der Nischen versinnlichen die Seligpreisungen der Bergpredigt. Die Bilder der gegenüberstehenden Wand gelten dem Glauben an Unsterblichkeit, dem überwundenen Tode, wie vorher der überwundenen Sünde. Gegen die Gefahr der stets von Neuem sich aufdrängenden feindlichen Macht ist die Kirche Christi gegründet; mit diesem durch Darstellungen aus der Apostelgeschichte erläuterten Gedanken

*) Peter von Cornelius, ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Berlin 1874. 2 Bde.

**) Auch hier muss ich auf das obige Werk verweisen.

***) Gest. von H. Merz, Erklärung von mir. Leipzig 1875.

†) 11 Blätter gest. von J. Thäter. Leipzig bei G. Wigand. 30 Mark.

schliesst sich die Bilderfolge an den Dom an; an der vierten Wand endlich, wo es gilt leiblichen und geistigen Tod, leibliche und geistige Errettung zu schildern, erhebt sich die Phantasie mit dem höchsten Schwung zur Vollgewalt des künstlerischen Ausdrucks, mit welcher der Künstler in tiefergreifenden, markerschütternden, aber auch hochbeseligenden Bildern den erhabenen Anschauungen der Apokalypse folgt und damit (indem er den Entwurf dazu durchgebildet und in Cartons in voller Grösse ausgeführt) das erhabenste Werk der neuen Kunst geschaffen hat. In der Lunette des ersten Bildes sehen wir die Schalen des göttlichen Zorns ausschütten über die sündige Menschheit. Darunter stürmen auf feurigen Rossen Hunger und Pest, Krieg und Tod einher und werfen erbarmungslos gegen Flehende, wie gegen Fliehende Alles vor sich nieder; im nächsten Bilde sehen wir Christus sitzen mit der Sichel und den Schnittern, — die Ernte ist reif! Das sündige Babel, vor dessen Thoren das Weib mit dem ausgeleerten Wollustbecher und dem siebenköpfigen Drachen am Boden liegt, ist dem Untergang verfallen (s. die Bildtafel). Dem folgt im dritten Bilde das Bild der Auferstehung mit dem Engel der Gnade im Vorgrund und dem Engel des Gerichts im Hintergrund, und im vierten Bilde als Gegensatz zur Seelenverderbniss der Welt, die Wiederkehr einer paradiesischen Zeit, das „Neue Jerusalem", herabgetragen vom Himmel von den Engeln der 12 Stämme, die Erneuung der Welt zu verkünden. Und diesen feierlich erhabenen Bildern des Todes wie des ewigen Lebens fügt der Künstler in den Predellen in heitern und milden Darstellungen aus dem Leben „die Werke der Barmherzigkeit" hinzu. (Von allen fertigen Cartons hat die Berliner photographische Gesellschaft treffliche photographische Nachbildungen veröffentlicht.)

Zu den Arbeiten, die Cornelius im Auftrag des Königs gefertigt, gehören noch zwei sehr merkwürdige Compositionen: „der Glaubensschild*)" als Pathengeschenk des Königs für den Kronprinzen von England mit den beiden Sacramenten der protestantischen Kirche; ferner die „Erwartung des Jüngsten Gerichts", ein Werk, von welchem Cornelius selbst im Vergleich zum „Jüngsten Gericht" in München zu seinem Schwiegersohn gesagt: „Das erste war die Stärke meiner Jugend, das andere ist das Uebergewicht der Reflexion des Alters".

Der dritte im Bunde der römisch-deutschen Klosterbrüder war Wilhelm Schadow, Sohn von Joh. Gottfried Schadow, geb. 1789 zu Berlin, gest. 1861 (?) zu Düsseldorf, kam 1810 nach Rom, wo er sich alsbald an Overbeck und dessen Freunde anschloss. Er betheiligte sich an den Fresken in der Casa Bartoldi, wo er Jacob malte, dem die Söhne das blutig gefärbte Kleid Josephs bringen, und in einem zweiten Bilde Joseph mit dem Bäcker und Mundschenk im Gefängniss. Er hatte indess keine Freude an der Frescomalerei und ging 1819 als ein ausgezeichneter Meister in Oelmalerei nach Berlin zurück, wo er u. a. an der Ausschmückung des neuen Theaters theilnahm, aber namentlich für seine Bildnisse volle Anerkennung fand, und mit seiner strengen und sichern Methode der Technik eine Anzahl jüngerer Talente anzog und ausbildete, die ihm 1826 nach Düsseldorf folgten, wohin er als Nachfolger von Cornelius gegangen.

Unter den von Schadow in Düsseldorf ausgeführten Staffeleigemälden werden besonders „Christus am Oelberg", „der Gang nach Emaus", und eine „Klage um den todten Christus" gerühmt, nach denen er das grosse Bild der „klugen und thörichten Jungfrauen" malte, das man im Städelschen Institut in Frankfurt sehen kann. In einem zweiten grossen Gemälde „der

*) Gest. von J. Thäter.

Brunnen des Lebens" versuchte er mit wenig Glück eine moderne Bearbeitung des in der alten deutschen Kunst niedergelegten Gedankens. Sein grösstes Werk ist eine cyklische Darstellung von „Hölle, Fegefeuer und Paradies" nach Dantes „Göttlicher Comödie". — Schadow war Idealist, aber in eigener Weise. Nach ihm gibt es zwei Wege zur idealen Formenbildung: Der Künstler hat — und das ist der Weg von Cornelius und der griechischen und italienischen Kunst — das Ideal in sich und bringt es unter dem Beistand der Naturanschauung zur sinnlichen Erscheinung; oder — und das ist Schadows Weg — er studiert die Natur und veredelt die von ihr genommenen Formen.

Ausser Overbeck und Schadow hatte sich noch Veit für die Malereien in Casa Bartoldi an Cornelius angeschlossen. Philipp Veit geb. zu Berlin 1793, gest. zu Mainz 1877, Sohn eines jüdischen Banquiers, aber mit seiner Mutter, die sich von diesem getrennt und Friedr. Schlegel geheirathet, und seinem Bruder Johannes 1803 in die katholische Kirche übergetreten, schloss sich — zurückgekehrt aus den Freiheitskriegen von 1813—1815, in die er als Freiwilliger mitgezogen, — 1816 dem deutschen Künstlerkreis in Rom an. In der Casa Bartoldi malte er (mit wenig Glück) die Versuchung Josephs durch die Frau Potiphars und „die 7 fetten Jahre", eine besonders gelungene Composition. — In der Villa Massimo übernahm er an Cornelius' Stelle das Paradies des Dante, und für die Kirche Trinità de'monti malte er eine Madonna als Himmelskönigin auf Goldgrund in Oel, ein vorzügliches Werk. Von andern nach der Zeit von ihm gefertigten Oelbildern ist besonders die „Darstellung im Tempel", im Städelschen Institut zu Frankfurt zu rühmen*). 1830 folgte er einem Rufe dahin als Director dieser Kunstanstalt. Hier malte er für die Kirche von Bornheim einen H. Georg, für einen Privatmann „die beiden Marien am Grabe Christi", eine Elegie voll tiefer Empfindung und wunderbar ergreifender Stimmung.

Seiner Natur nach mehr zur Staffelei als zur Wand gezogen übernahm er es gleichwohl, in einem der Säle des Städelschen Instituts ein Frescobild zu malen. Als Thema dafür wählte er „die Einführung geistiger Bildung in Deutschland durch das Christenthum", und bewährte damit nicht nur seine dichterische Begabung, sondern vornehmlich einen edlen Styl der Zeichnung und hohen Schönheitsinn**). Mit der Palme des Friedens tritt die christliche Religion zu den noch ziemlich rohen Bewohnern der deutschen Wälder, mit ihr ist Bonifacius gekommen und predigt das Evangelium, das auf verschiedene Weise aufgefasst wird und, während es Einige sichtlich beglückt, einen Barden in Trauer über den Verlust seiner Götter zu Boden drückt. Aber ein hoher Dom ersteht dem Christengott, zu welchem Mönche beten, dem Baukunst, Bildnerei und Malerei verbunden dienen, der Musik, Poesie und Ritterthum heiligt, während Kinder in den Anfängen der Bildung unterrichtet werden; in der Ferne (der Zukunft) sieht man bereits städtisches Leben sich gestalten. Zur Erinnerung daran, dass das Christenthum von Rom aus über die Alpen gekommen, hat Veit seinem Gemälde die beiden allegorischen Gestalten — Italia und Germania — beigefügt. — Der Ankauf des Lessingschen Bildes „Huss vor dem Concil" für die Gemäldesammlung des Instituts veranlasste Veit, die Leitung desselben niederzulegen und zuerst nach Sachsenhausen, später nach Mainz überzusiedeln. Für den Dom von Frankfurt malte er eine „Himmelfahrt der Maria"; für den

*) Lith. von N. Hoff.

**) S. die Bildtafel.

König von Preussen den „barmherzigen Samariter", eine Allegorie auf die ägyptische Finsterniss, und entwarf eine Zeichnung für ebendenselben mit der „Verherrlichung der christlichen Kirche und des Preussischen Staates" und beschloss sein Künstlerleben in hohem Alter mit Ausmalung des Domes von Mainz.

Zugleich mit Overbeck und Veit und Beiden in Freundschaft eng verbunden, war in der Villa Massimi zu Rom ein Künstler thätig, — Romantiker mit Leib und Leben — dennoch in einem wesentlichen Punkte von ihnen unterschieden, in gleicher Schärfe und Bestimmtheit Protestant, wie sie Katholiken waren: Julius Schnorr von Carolsfeld, geb. 1794 zu Leipzig gest. 1872 zu Dresden. Er trat 1817 in den Kreis der deutschen Künstler in Rom mit einem Gemälde, das den Besuch der Elisabeth mit ihrer Familie im Hause Marias vorstellt. Die Neuheit des Gedankens, die Naivetät der Darstellung und die geschickte Ausführung erwarben ihm das allgemeine Vertrauen; und so kam er gewissermassen wie gerufen für das dem Ariosto angewiesene Zimmer in der Villa Massimi, in dessen Räume er die Hauptscenen des Gedichts vom Rasenden Roland in entsprechenden grössern und kleinern Bildern vertheilte, die er im leichten romantischen Ton mit der Geschicklichkeit eines vielgeübten Meisters durchführte. — Für Lord Cathcart in Schottland malte er in Oel die Hochzeit zu Cana; danach S. Rochus als Wohlthäter der Armen und Kranken*) (j. im Museum zu Leipzig) u. m. a. auch fertigte er in der Zeit bei seinen Streifzügen durch das römische Gebirge und durch Sicilien ein Folge von landschaftlichen Federzeichnungen, die nach Auffassung und Ausführung den Ruhm der Classicität mit Recht beanspruchen.

1827 folgte Schnorr dem Rufe des Königs Ludwig von Bayern nach München, wo seiner grosse Aufträge harrten und er in enger Verbrüderung mit Cornelius ein wesentliches Glied der Münchner Malerschule wurde. In fünf Sälen des Erdgeschosses vom Neuen Königsbau hatte er das Nibelungenlied in Freskobildern darzustellen; im obern Geschoss die Hymnen des Homer; im Saalbau, einer spätern Erweiterung desselben grossen Schlosses, der für Feste und grosse Staatsactionen bestimmt war, erhielt er drei grosse Säle, auf deren Wänden er das Leben und die Thaten der deutschen Kaiser Carls d. Gr., Friedrichs Barbarossa und Rudolphs von Habsburg zu schildern hatte.

Nach Cornelius' Weggang aus München hatten sich die Verhältnisse so geändert, dass Schnorr 1848 gern einem Rufe nach Dresden an die Akademie und Gemäldegalerie folgte. Neben der Bildung einer Schule, der er sich mit ganzer Liebe und gutem Erfolg hingab, beschäftigte ihn fortan die Ausführung eines schon früh gehegten Gedankens, die Bibel in Bildern herauszugeben. Sie erschien bei Wigand in Leipzig mit seinen Zeichnungen in Holzschnitt. Ein Blatt aus der Geschichte des Tobias (Cap. 8, 15) möge als Beispiel seiner Auffassung dienen**).

Von andern Zeit- und Kunstgenossen, die mit den hier genannten in mehr oder minder naher Verbindung standen, sei hier noch mit wenigen Worten Nachricht gegeben.

Johann Scheffer von Leonhardshof, geb. zu Wien 1795, gest. daselbst 1822, kam 1817 nach Rom, schloss sich innig an Overbeck an, malte die H. Cäcilie an der Orgel,

*) S. die Bildtafel.
**) S. die kleine Bildtafel VII.

und ihren Tod*); danach noch den Einzug Christi in Jerusalem. Mit ihm verlor die deutsche Kunst eine ihrer schönsten und begründetsten Hoffnungen. — Franz Pforr geb. 1788 zu Frankfurt a. M., gest. 1812 zu Albano, gleichfalls eng verbündet mit Overbeck, neigte zu weicher, schwärmerischer Romantik, ohne zu klarer Entwickelung zu kommen. — Karl Fohr aus Heidelberg, geb. 1795, im Tiber ertrunken 1818, war ein phantasiereicher, ritterlicher und sehr talentvoller Romantiker. — Ludwig Vogel aus Zürich, geb. 1788, noch jetzt am Leben, ein rüstiger Greis, malte vorzugweis Schweizer Geschichten. — C. Vogel v. Vogelstein geb. 1785 zu Wildenfels im Erzgebirge, gest. in München, malte gute Bildnisse, schmückte den Speisesaal im Pillnitzer Schloss mit allegorischen Gestalten, ferner die Hofcapelle mit dem „Leben der h. Jungfrau". Auch führte er in drei Bilder-Cyklen eine Parallele zwischen Dantes Divina Comedia, Goethes Faust und Vergils Aeneis aus. — Die Brüder Riepenhausen aus Göttingen, Johann geb. 1785, Franz geb. 1788, gest. 1822, bildeten — vereint im Erfinden, Zeichnen und Malen ihrer Werke — eigentlich nur einen Künstler, standen indess den „Klosterbrüdern" nicht sehr nahe. — Johannes Veit, der Bruder Philipps, geb. 1790 zu Berlin, war ein sehr stilles aber sehr achtungswerthes Talent, dem nur die Künstlerlust des Schaffens fehlte. — Gust. Heinr. Näke geb. zu Frauenstein 1786, gest. zu Dresden 1836, ein gemässigter Romantiker, in gutem Andenken durch ein Bild der Almosen austheilenden H. Elisabeth**). — Auch schlossen an die Gesellschaft sich an Carl Eggers aus Neustrelitz, Friedrich v. Olivier aus Dessau, Sutter aus Wien, Rebnitz aus Holstein, Ramboux aus Trier, Passavant aus Frankfurt, welcher letztre sich bald mit grossem Ernst und gutem Erfolg kunstgeschichtlichen Studien gewidmet hat. Noch sind zu nennen als ausgezeichnete Landschafter Heinrich Reinhold (1789—1825), M. v. Rohden aus Cassel (1778—1868), Friedr. Helmsdorf (1784—1820), Joseph Rebell (1786—1828) und Franz Catel aus Berlin, gest. in hohem Alter in Rom 1827. Ernst Fries, geb. 1801 gest. in Rom 1833.

In Deutschland hatte inzwischen allerorten das Kunstleben einen grossen, vorher nicht dagewesenen Aufschwung genommen, und sehen wir nach, wer dort neues Leben in die alten Malerschulen gebracht, so treten uns die Namen der fünf Urheber der Fresken in der Casa Bartoldi und der Villa Massimi entgegen: Cornelius für Düsseldorf und München, Overbeck, (der in Rom blieb an der Accademia di S. Luca), durch Scheffer und Führich für Wien, Wilh. Schadow für Berlin und Düsseldorf, Ph. Veit für Frankfurt und Schnorr für München und Dresden.

Im Kreise der Münchner Maler war noch von grosser Bedeutung Heinrich Hess, geb. zu Düsseldorf 1798, gest. zu München 1863. Als angehender Künstler wegen seines im Styl der neuen Schule ausgeführten Bildes „Glaube, Liebe, Hoffnung" (j. in der Leuchtenbergschen Galerie zu Petersburg) durch P. v. Langer von der Akademie in München ausgewiesen, und bald hochgeachtet wegen seines ersten grössern Gemäldes, einer „Grablegung" (in der Theatinerkirche zu München) malte 1823 in Rom, wo er sich an Overbeck angeschlossen, für den Prinzen Carl von Bayern „Apoll und die Musen" und wurde 1827 von K. Ludwig nach

*) S. die Bildtafel.
**) Gest. von Stölzel.

München an die Akademie berufen. Die Aufträge, die er hier erhielt, gaben ihm das Gepräge der ausschliesslich kirchlich-christlichen Malerei. Im strengen, der italienischen Kunst des 14. Jahrh. verwandten Styl malte er die Allerheiligen-Hofcapelle aus mit dem Gesammtinhalt des christlichen Dogmas von der Erschaffung der Welt bis zur Gründung der Kirche (ein bewundernswerthes Werk von welchem es eine vollständige Nachbildung in Lithographie von Schreiner gibt). In gleicher Weise malte er auch die Basilica des H. Bonifacius in München aus mit der „Geschichte der Verbreitung des Christenthums in Deutschland (gleichfalls von Schreiner lithographiert). Die Glasgemälde für die Auer-Kirche wurden unter seiner Oberaufsicht ausgeführt, auch malte er noch zwei grosse Oelbilder: Maria mit den Kirchenpatronen und das Abendmahl, (j. in der Neuen Pinakothek zu München.).

Nicht in unmittelbarer Verbindung damit stehen die Bemühungen und Leistungen für die Wiedereinführung des gothischen Baustyls durch C. Heideloff aus Stuttgart (1789—1865), der seinen bleibenden Wohnsitz in Nürnberg genommen. — K. B. J. v. Lasaulx aus Coblenz (1781—1841) widmete sich vornehmlich der Wiederbelebung des romanischen Baustyls. — Genaue Kenntniss der mittelalterlichen Baustyle verbreitete G. Moller in Darmstadt (1784 bis 1852), vornehmlich durch seine „Denkmäler der deutschen Baukunst". — J. G. Gutensohn und J. M. Knapp wirkten verdienstlich durch Aufnahme der römischen Basiliken. — C. F. Langhans (1781—1869) ward der Erbauer des neuen Theaters in Leipzig. — Gottfr. Semper aus Altona (geb. 1803) der mit der Synagoge in Dresden den ersten Anstoss zu einer eigenthümlichen Auffassung eines derartigen Gebäudes gegeben. In seinen späteren grossen Schöpfungen in Dresden und Wien verfolgt er mit Genialität neue Ziele der monumentalen Baukunst.

Das regste Leben auf breitester Grundlage herrschte infolge der grossen Kunstunternehmungen des Königs Ludwig in München. Vor und während seiner Regierung und selbst nachdem er die Krone niedergelegt (1848) war er der begeisterte Schutzherr der deutschen Kunst im weitesten Sinn. Der Architektur öffnete er durch seine Aufgaben die Pforten zu allen classischen Baustylen; die Bildnerei berief er zum Schmuck der Gebäude mit Giebelgruppen Reliefs und Statuen, sowie zu Ehrendenkmalen in grosser Zahl, selbst in kolossalster Gestalt; der monumentalen Malerei wies er ausgedehnte Räume, ja ganze Neubauten an für Darstellungen aus der Götter- und Heroensage der Griechen, ja aus der ganzen griechischen Dichtkunst von Orpheus, Hesiod und Homer bis auf Theokrit, aus der deutschen Dichtkunst vom Parcival und den Nibelungen bis zu Goethe, Schiller und Tieck; vier neugebaute Kirchen wies er der christlichen Malerei an, einen öffentlichen Spaziergang schmückte er mit Bildern aus der ältern bayrischen Geschichte, drei grosse Festsäle mit der Verherrlichung deutscher Kaiser und einen vierten mit Schlachtgemälden aus der neuern bayrischen Kriegsgeschichte; selbst die Kunst- und Künstlergeschichte lieferte ihm ausgiebigen Stoff für Gemälde, so gut als die Landschaften Italiens und Griechenlands. Der Sammlung älterer Oelgemälde, die er reichhaltig vermehrte, hatte er ein eigenes Haus erbaut; ein zweites folgte für die Oelgemälde der Neuzeit. Anstalten wurden geschaffen für Erzgiesserei, Glasmalerei und Porzellanmalerei und reichlich beschäftigt Und überall auf allen Werkstätten war der König gegenwärtig mit Aug' und Wort, mit Geist und dem ganzen Herzen, das ihn selbst zum Theilnehmer an Künstlerfesten und Festgelagen machte.

Die von dem König beschäftigten Architekten waren v. Klenze, v. Gärtner, Ziebland, Ohlmüller und Voit. Leo v. Klenze (geb. 1784, gest. 1864) baute die Glyptothek im

ionischen Styl, die Walhalla bei Regensburg, und die bayerische Ruhmeshalle*), sowie die Propyläen in München im dorischen Styl; die Allerheiligen-Hofcapelle im italienisch-romanischen Styl, den Neuen Königsbau, den Saalbau und die Pinakothek in italienischer Renaissance und vollendete die von Gärtner begonnene Befreiungshalle mit wesentlichen Veränderungen. —

Fr. v. Gärtner (1792—1847) erbaute die Ludwigskirche im romanischen Styl, und gewissermassen die ganze Ludwigstrasse in München mit der Universität, der Bibliothek, einer Anzahl öffentlicher Gebäude, und dem Siegesthor, einer Nachbildung vom Triumphbogen des Constantin in Rom, an der einen, der Feldherrnhalle, einer Nachbildung der Halle des Orcagna in Florenz, an der entgegengesetzten Seite; den Wittelsbacher Palast baute er nach venetianischem Muster, die Befreiungshalle bei Kehlheim und das pompejanische Haus bei Aschaffenburg im altrömischen Styl.

Georg Friedrich Ziebland (1800—1873) baute die Bonifaciuskirche nach dem Vorbilde altchristlicher Basiliken; das Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek im korinthischen Styl. — Joseph Daniel Ohlmüller (1791—1839) ist der Erbauer der Mariahilfkirche in der Vorstadt Au, im gothischen Styl des 14. Jahrh. — A. v. Voit (1801—1870) hat die Neue Pinakothek und den Glaspalast in München gebaut, die auf einen bestimmten Styl keinen Anspruch erheben. Zu den ausgezeichneten Architecten der Zeit gehören, obwohl nicht beschäftigt bei den öffentlichen Bauten Eduard Metzger und Ludwig Lange (1801—1869).

Die Bildnerei

war in München fast allein in der Hand Schwanthalers; doch darf man den würdigen Meister Konrad Eberhard (1770—1858) aus Hindelang im Algäu nicht vergessen, den vollkommensten Repräsentanten der wiederauflebenden christlichen Kunst des 14. Jahrhunderts, einen treuen Genossen der „Klosterbrüder von S. Isidoro", denen er sich mit seinem Bruder Franz und dem gleichgesinnten Bildhauer Johann Werner Henschel aus Cassel (1782—1852) beigesellt hatte. — Johann Haller aus Innsbruck (1792—1826) hatte bereits mehre Statuen für die Glyptothek modelliert, als der Tod seiner Thätigkeit ein Ziel setzte.

Ludwig Schwanthaler (1802—1848) war bald nach seinen ersten Arbeiten für die Glyptothek der fast ausschliessliche Bildhauer für die Unternehmungen des Königs Ludwig geworden. Von ihm sind die Reliefs und sogar die Entwürfe zu den meisten Gemälden nach den altgriechischen Dichtern im Neuen Königsbau, die Künstlerstatuen für die Pinakothek, die Giebelgruppen der Walhalla, des Ausstellungsgebäudes, der Propyläen, der Ruhmeshalle, die Statuen in der Ludwigskirche und dem Saalbau, der Ahnen des bayrischen Regentenhauses im Thronsaal, und eine grosse Anzahl Ehrendenkmäler von Fürsten, Dichtern, Künstlern und Gelehrten, sowie der Koloss der Bavaria**) und die besonders ansprechenden Sculpturen in kleinstem Format: der Schild des Hercules und der Tafelaufsatz mit den Nibelungen, womit er seiner Liebe zur Romantik ein redendes Zeugniss ausgestellt***).

Nach seinem Tode treten mit öffentlichen Werken von Bedeutung noch hervor M. Widn-

*) S. die Bildtafel.
**) Man sieht diese Statue auf der Bildtafel mit der „Ruhmeshalle".
***) S. die Bildtafel.

mann aus Eichstädt geb. 1812, der Meister vieler Ehrenstatuen, namentlich vom Monument des K. Ludwig I. in München; F. Brugger aus München (1815—1870), Halbig aus München (geb. 1820). Der christlichen Sculptur haben sich mit Erfolg gewidmet J. A. Entres aus Fürth, (1804—1870), A. Sickinger aus Owingen (1807—1873); Jos. Knabl aus Tyrol, geb. 1819, der Meister der Bildnerei des Hochaltars in der Frauenkirche zu München*), L. Schaller aus Wien (1804—1865), der Meister der Herderstatue in Weimar; Caspar Zumbusch aus Westfalen, dem wir das Denkmal des Königs Maximilian in München verdanken, und Conrad Knoll aus Bergzabern, geb. 1829, der in seinem Fischbrunnen ein erfreuliches Beispiel volksthümlicher Bildnerei aufgestellt hat**).

Die Malerei lag in den Händen der o. g. Meister und ihrer Schüler. C. Hermann, C. Stürmer, H. Stilke, A. Eberle u. A. aus der Schule von Cornelius führten die Fresken aus der bayrischen Geschichte in den Arcaden des Hofgartens, und aus der Mythe des Apollo an der Decke des Odeons aus, Hiltensperger die Odyssee nach Schwanthalers Entwürfen im Saalbau, Anton Fischer Cartons zu Glasfenstern in der Mariahilfkirche und für den Cölner Dom, Joh. Schraudolph die Fresken des Speirer Doms, und lieferten auch Beide, wie ihr Meister Heinrich Hess, Oelgemälde in die Neue Pinakothek. Schlachtengemälde fertigten Peter Hess, Heideck und A, Adam, Genre- und Landschaftsmalerei waren in hohem Aufschwung, namentlich erreichte C. Rottmann mit seinen italienischen Landschaften (in den Arcaden des Hofgartens) und seinen griechischen (in der Neuen Pinakothek) einen unsterblichen Ruhm, H. Heinlein, Chr. Morgenstern, Ed. Schleich, J. G. Steffan, A. Zwengauer, Chr. Ezdorf, Crola, u. a. m. glänzten neben Rottmann, wie neben Hess die Genremaler Heinr. Bürkel, C. Kaltenmoser, J. B. Kirner, J. H. Marr, v. Enhuber, Moriz Müller (Feuer-Müller) v. Ramberg, Sebast. Zimmermann und Gisbert Flüggen, der vorzugweis Sittengemälde zu seiner Aufgabe gemacht. Als Bildnissmaler stand besonders Jos. Stieler in des Königs Gunst, der Schöpfer der „Schönheiten-Galerie“ und des trefflichen Bildnisses von Goethe in der Neuen Pinakothek. Eine eigenthümliche Stellung nahm Eugen Neureuther ein mit seinen geistvollen Arabesken, Märchenbildern und Handzeichnungen zu Dichterwerken.

Der bedeutendste Künstler, der aus der Schule des Cornelius hervorgegangen, ist Wilhelm Kaulbach aus Arolsen, (1806—1876). Reichthum der Phantasie und Gabe der Darstellung sowie des Aufbaus einer Composition, Formengedächtniss, schöpferischer Formen- und Schönheitsinn, die Kraft vollendeter Durchführung und ein rastloses Streben nach höherer Vollkommenheit bezeichnen seinen künstlerischen Charakter, dem übrigens noch das Talent des Humors und der Satire in hohem Grade eigen war, wie ihm gegentheilig für religiöse Anschauungen der nebelfreie Blick fehlte. — In München begann er mit den allegorischen Gestalten der bayrischen Flüsse in den Arcaden des Hofgartens und Apoll mit den Musen im Odeon; grösseres Aufsehen erregten schon die Zeichnungen: „der Verbrecher aus verlorner Ehre“ und „das Narrenhaus“. Im Neuen Königsbau hatte er den Klopstock- und den Goethesaal übernommen, für den Palast des Herzogs Max die Fabel von Amor und Psyche. Gleichzeitig entwarf er die „Hunnenschlacht“, die alsbald Graf Raczynski, in grösserm Format ausgeführt, bei ihm bestellte. Diesem schon als Zeichnung hochbewunderten Werke folgte „die Zerstörung

*) S. die Bildtafel.

**) S. die Bildtafel.

Jerusalems“ für den König Ludwig (in der Neuen Pinakothek) und der Auftrag des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen für die Wandgemälde des Treppenhauses vom Neuen Museum in Berlin: „die Völkerscheide beim babylonischen Thurmbau; die Blüthe Griechenlands; die Zerstörung Jerusalems; der Untergang des Römerreichs; die Kreuzzüge und die Reformation“. In dieser Zeit grosser und ermüdender Arbeiten suchte und fand er Erholung in der Illustration zu Goethes Reinecke Fuchs, einem Werk der sublimsten und feinsten Satire, welcher er leider die grobe und unberechtigte der Fresken der Neuen Pinakothek folgen liess. Dagegen erhob er sich in den Friesen zu seinen Treppenhausbildern, indem er die grossen und grössten Ereignisse der Weltgeschichte durch Kinder (also als Kinderspiel) aufführen lässt, zum erfreuendsten und zugleich erhabensten Humor. Den Unterschied zwischen Sage und Geschichte, dessen er sich bei dem ganzen Werke klar bewusst geblieben, hat er in zwei allegorischen Figuren an den Ecken der Bilder angebracht, die den Gedanken in klarer Anschaulichkeit aussprechen*). — Ausser einer Shakespeare-Galerie, die in Kupferstich, und den Frauengestalten Goethes, die in Photographie veröffentlicht sind, malte er noch für die Weltgeschichte im Maximilianeum in München „die Schlacht von Salamis“ und beschäftigte sich in seiner letzten Lebenszeit mit Entwürfen zu einem grossen Bilde der „Sünd- (oder Sint-) flut und zu einem Todtentanz. Sein reicher artistischer Nachlass, darunter der Carton zur Salamisschlacht, ist in einem von der Wittwe des Künstlers errichteten „Museum“ in München aufgestellt.

Nicht hervorgegangen aus der Schule des Cornelius, aber ihm zeitlebens als seinem Meister ergeben war Moriz v. Schwind aus Wien, (1804—1870) ein phantasievoller, geistreicher Künstler, begabt mit eigenthümlichem, schönem Formensinn, edeln Geschmack und einer klaren, bestimmten und nervigten Zeichnung. Im Neuen Königsbau waren ihm die Märchen des Phantasus von Tieck zugefallen, im Saalbau ein Fries zur Geschichte des Rudolph von Habsburg. Grosses Aufsehen erregte er mit „Ritter Kurts Brautfahrt“ nach Goethe (im Carlsruher Museum). In diesem Museum malte er die Einweihung des Münsters von Freiburg und die Bilder des Philostrat affresco; den Sängerkrieg auf der Wartburg für das Städelsche Institut in Frankfurt, und mehre kleinere ächt humoristische Bilder in Oel. 1847 ward er Professor an der Akademie in München und malte hier das Märchen von Aschenbrödel und die Symphonie. Hieran schlossen sich seine grossen Frescomalereien auf der Wartburg, sein prachtvolles Märchen von den Sieben Raben und schliesslich das herrlichste von allen, die schöne Melusine in einer langen Folgereihe von Scenen. Die beiden letztgenannten Werke sind in Wasserfarben ausgeführt, in denen er überhaupt glücklicher war als in Oelfarben. Doch hat er das Hochaltarbild der Frauenkirche in München, und ein vortreffliches Hausaltarbild mit den Schutzheiligen der Kunst (für Prof. Cornelius in München) in Oel gemalt. Seine letzten Arbeiten sind die Malereien in der neuen Kirche zu Reichenhall und in dem neuen Opernhaus zu Wien.

Mit W. Schadow waren aus Berlin nach Düsseldorf einige Künstler gezogen, die nun den Grundstock der neuen Schule daselbst bildeten: Hübner, Lessing, Bendemann, Sohn u. a. m.

Julius Hübner aus Oels in Schlesien, geb. 1806, gewann seinen ersten Ruhmeskranz mit seinem „Fischer nach Goethe“, dem u. a. „Roland in der Räuberhöhle, das goldene Zeitalter“ etc. folgten. Er ging 1838 nach Dresden, wo er als Maler und Lehrer an der Akademie und als Director der Gemäldegalerie thätig ist.

*) S. die Bildtafeln.

Carl Friedrich Lessing aus Breslau, geb. 1808, ward berühmt durch „das trauernde Königspaar“, und die „Lenore nach Bürger“, bald darauf als eifriger Protestant durch die „Hussitenpredigt, Huss vor dem Concil, Ezzelino im Gefängniss, Heinrich V. im Kirchenbann, die Gefangennehmung des Papstes Paschalis II., Huss vor dem Scheiterhaufen und Luther, wie er die päpstliche Bannbulle verbrennt“; auch malte Lessing verschiedene durch ihre ernste Stimmung und Naturwahrheit ausgezeichnete Landschaften. 1858 siedelte er nach Carlsruhe über.

Eduard Bendemann, geb. in Berlin 1811, eröffnete seine Laufbahn mit seinen „Trauernden Juden in Babylon“, auf welche „Jeremias auf den Trümmern Jerusalems“ folgte. 1838 ging er nach Dresden als Professor an der dortigen Akademie, schmückte das königl. Schloss mit Wandgemälden und ward später Akademie-Director in Düsseldorf.

C. Sohn aus Berlin, geb. 1805 malte mit glücklichem Frfolg „Rinaldo und Armida“, Hylas, Diana im Bade, Romeo und Julie, die beiden Leonoren, Tasso von den Prinzessinnen belauscht, auch besonders Bildnisse. — Weiter werden rühmend genannt: Chr. Köhler, geb. 1809, wegen seiner „Findung Mosis, Semiramis, Miriam, Julia beim Abschied Romeos, seines Siegeszugs des König David“ etc.;) —. Heinrich Mücke wegen seiner h. Katharina, die als Leiche von Engeln durch die Luft getragen wird, etc. — Theodor Hildebrandt wegen seiner „Kinder Eduards“ und seines „Othello“. — Eduard Steinbrück, als Märchenmaler; — Hermann Plüddemann; Lorenz Clasen; Otto Mengelberg, etc. Auch Hermann Stilke hatte sich diesem Kreise angeschlossen und u. a. Bilder aus den Kreuzzügen, die verschmachtenden Pilger, das Gebet der Jungfrau von Orleans gemalt, dazu ein Zimmer im Schlosse Stolzenfels mit romantischen Gemälden affresco ausgeschmückt.

Eine eigene Richtung schlugen Alfred Rethel aus Aachen und Joseph Fay aus Cöln ein, der erste — der bald nach Frankfurt übersiedelte — mit der einen Mörder verfolgenden Nemesis; der Andere mit Deutschlands Urgeschichte im Rathhaus von Elberfeld.

Ein durchaus neuer Ton wurde durch Ernst Deger aus Bockenem bei Hildesheim, geb. 1809 angeschlagen, der mit grösster Entschiedenheit, aber auch mit voll beglaubigtem innern Beruf, reflexionslos, aus der Tiefe des Gemüths der christlichen Kunst sich widmete. Sein Hauptwerk ist die (in Gemeinschaft mit Andreas und Carl Müller und Friedrich Ittenbach) affresco ausgeführte Ausmalung der S. Apollinariskirche bei Remagen, welcher die von ihm ausgemalte Schlosscapelle auf Stolzenfels würdig zur Seite steht. — An diese Künstler hat sich auch Theodor Mintrop aus Westfalen angeschlossen, während Emanuel Leutze eine eigene weltliche, mehr moderne Richtung nahm.

Der Humor ward in dieser Gesellschaft vornehmlich durch Adolf Schrödter aus Schwedt in Pommern, geb. 1805, den Meister der „trauernden Lohgerber“ und Peter Hasenclever aus Remscheid (1810—1853) und seine Jobsiade vertreten; die Genremalerei durch Rud. Jordan aus Berlin, geb. 1810, den Freund der Helgoländer, Jacob Becker aus Worms, geb. 1810, Jacob Dielmann aus Sachsenhausen, geb. 1811, Carl Hübner aus Königsberg, geb. 1814, der die Tendenzbilder „die schlesischen Weber“, „den Holzfrevler, die Auswanderer, die Pfändung“ etc., aber auch das Gegenbild „die edle Wohlthäterin“ gemalt; durch Adolf Tidemand aus Mandal in Norwegen, geb. 1815, der uns mit seiner Heimath vertraut gemacht; Salentin, geb. 1832 und Vautier, geb. 1829 und vor Allen durch Ludwig Knaus aus Wiesbaden, geb. 1829. Landschaften malte J. W. Schirmer aus

Berlin (1802—1866) und suchte ihnen durch biblische Staffage grössere Wirkung zu geben; Andreas Achenbach aus Cassel, geb. 1815, erhob sich zum Rang eines der grössten Marinemalers.

Philipp Veit, zum Leiter der Frankfurter Kunstschule berufen, sah bald eine Anzahl jüngerer Künstler sich ihm anschliessen: zunächst Joh. Ed. Steinle aus Wien, geb. 1810, in Kunst und Leben ein zweiter Overbeck; er malte die Capelle auf der Bethmann-Hollwegschen Burg Rheineck affresco aus, später den Chor des Cölner Doms, das Treppenhaus des Museums in Cöln und eine neuerbaute Kirche in Aachen; und vollendete daneben viele treffliche Oelbilder und Zeichnungen fast ausschliesslich religiösen Inhalts. Dann hatte sich Alfr. Rethel aus Aachen (1816—1859) hierher gewandt und fertigte hier seine Cartons aus der „Geschichte Carls d. Gr." für Aachen, seinen „Zug Hannibals" und seinen „Todtentanz" 1848; ferner J. A. Settegast aus Coblenz, geb. 1813, von welchem eine Kreuzigung und eine Kreuzfindung bekannt sind. Schrödter ist von Düsseldorf nach Frankfurt gezogen. — Als Bildhauer waren in Frankfurt thätig: Zwerger aus Kurland, (1797—1871); der Meister des Guttenbergdenkmals Schmidt v. d. Launitz aus Donaueschingen (1796—1868) und Wendelstadt; als Architekt F. M. Hessemer aus Darmstadt.

Die Kunstschule in Carlsruhe ist durch die Uebersiedelung von Schirmer und Lessing zu einer Art Filiale von Düsseldorf geworden. Doch wirkten selbständig neben ihnen der Bildhauer Reich und vor Allen der Architekt Heinrich Hübsch aus Weinheim (1795 bis 1863), der Erbauer der Kunstschule und des Theaters in Carlsruhe, der Trinkhalle in Baden-Baden, der der Hersteller und Erneuerer des Doms in Speier. Sein Schüler Eisenlohr ist der Architekt der malerisch reizenden Eisenbahn-Hochbauten im Grossherzogthum Baden.

In Stuttgart ist Vieles geschehen zur Förderung der vaterländischen neuen Kunstbestrebungen. In seinem Lustschloss Rosenstein hat der König den griechischen Himmel aufgeschlossen, im Residenzschloss die Thaten seiner Vorfahren verherrlichen lassen; er hat Meisterwerke alter und neuer Malerei in einer öffentlichen Sammlung vereinigt und zu grossen Sculpturen und Bauunternehmungen Aufträge ertheilt. Von den Malern gehörte Joh. Fr. Dietrich aus Biberach (1789—1816) noch zur deutschen Gesellschaft in Rom mit seinem „Einzug Abrahams ins Gelobte Land" und den Fresken im Rosenstein; Anton Gegenbauer aus Wangen im Allgäu (geb. 1800), malte die geschichtlichen Fresken im Schloss und den Mythus von Amor und Psyche im Zimmer der Königin; Bernhard Neher aus Biberach, geb. 1806, der in München und in Weimar monumentale Malereien ausgeführt, war, zum Direktor der Kunstschule berufen, zur Staffelei zurückgekehrt; Heinrich Rustige und Carl Müller malten Genrebilder. — Als Bildhauer glänzte Theodor Wagner aus Stuttgart (geb. 1800), ein Schüler von Dannecker und von Thorwaldsen u. A. mit der Ehrensäule des Königs vor dem Schloss; auch Ludwig Hofer aus Ludwigslust, und Kopf aus Unlingen in Württemberg, geb. 1827. — Die Baukunst fand ihre Vertreter in J. M. Mauch (1792—1856) aus Ulm, der besonders als kenntnissreicher Lehrer wirkte; Ludwig v. Zanth, (gest. 1858) dem Erbauer der Wilhelma im arabischen Styl der Alhambra; und in dem reichbegabten Chr. Leins, dem Erbauer der königlichen Villa in Berg bei Stuttgart und des „Königsbaues" in Stuttgart.

Weimar mochte nicht hinter seinem frühern Ruf zurückbleiben. Die um den „Conseilsaal" im Schloss liegenden Zimmer wurden erwählt zum Denkmal an „das Augustische Zeialter" von Weimar; im ersten malte Fr. Preller aus Weimar (1804—1877), Bilder aus Wielands Werken; im zweiten Bernhard Neher Darstellungen zu Schillers Trauerspielen und

Balladen; im dritten zu den Dichtungen Goethes; das vierte, Herder gewidmete Zimmer, ist von Jäger ausgemalt. — Friedr. Preller muss besonders als einer der bedeutendsten Landschaftsmaler im historischen Styl — man denke nur an seine Odyssee-Landschaften! — gerühmt werden. Auch der ihm befreundete und gleichgesinnte Bonaventura Genelli aus Berlin (geb. 1797, gest. 1868), der Meister mythologischer und alttestamentlicher Bilder im eigensten grossartigen Style, war nach Weimar gezogen. Viele seiner Werke sieht man in der Galerie des Grafen von Schack in München. — Grossherzog Carl Alexander hat der Kunst in seinem Lande noch höhern Aufschwung gegeben mit Errichtung der Ehrenbildsäulen von Schiller und Goethe durch Ernst Rietschel und von Wieland durch Gasser aus Wien, denen jene von Herder durch Ludwig Schaller vorausgegangen; ebenso mit Wiederherstellung der Wartburg durch den Architekten v. Rittgen, und mit Ausmalung derselben durch Moritz v. Schwind, ferner mit Errichtung einer Kunstschule und eines Museums für Kunstsammlungen in Weimar.

Wien bietet in der neuen Kunstgeschichte ein Bild greller Gegensätze: starrer Archaismus auf der einen, moderne Prunk- und Gefallsucht auf der andern Seite. Aber Vieles und Grosses ist geschehen. In der Leopoldstadt wurde dem Johann v. Nepomuck noch eine Kirche nach den Plänen von C. Rösner im romanisierenden Styl gebaut, und von Führich, L. Schulz und Kupelwieser ausgemalt; in der Vorstadt Altlerchenfeld eine andere nach dem Entwurf von dem Schweizer Architekten J. G. Müller, gest. 1848, in italienischer Renaissance, und nach dem Plan von Führich durch Binder, E. Engerth, Schömann, Blaas, Meyer und Kupelwieser mit Gemälden, von Van der Nüll mit architektonischen Ornamenten geschmückt; die als Dank für Errettung des Kaisers aus Mörderhand erbaute Votivkirche in Wien ist von H. Ferstel (geb. 1828) im gothischen Styl ausgeführt, der auch von Fr. Schmidt mehrfach angewendet wird. Das grosse Arsenal ist von Van der Nüll (1812—1869), v. Sicardsburg (1813—1868) und Hansen in einer wesentlich neuen und eigenthümlichen Bauweise ausgeführt, ebenso das neue Opernhaus von Van der Nüll. — Zu den älteren Malern gehörten Carl Russ aus Wien (1799—1843), Peter Krafft aus Hanau (1780—1857) und Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld aus Leipzig (1789—1853). In andrer Richtung folgte Chr. Ruben aus Trier, geb. 1806, ein Schüler von Cornelius; Joh. Führich aus Böhmen, geb. 1800, ein Schüler von Overbeck, schroff römisch-katholisch; (Werke von ihm ausser den erwähnten sind: der Triumph Christi; die Einführung des Christenthums in Deutschland; der Tod des H. Johann v. Nepomuck; besonders schön die Geschichte der Ruth in einer Bilderfolge, gest. von Merz). — Leopold Kupelwieser aus Niederöstreich (1796—1862) und Leopold Schulz aus Wien, geb. 1804, der längere Zeit in München gelebt, habe ich mit Andern bei den Kirchen genannt. Wiederum einen andern und zwar sehr kräftigen Ton schlug Carl Rahl an (geb. 1812). Er trat zuerst mit einem Bilde „Hagen bei der Leiche Sigfrieds", dann mit der „Christenverfolgung in den Katakomben" Aufsehen erregend auf, das er bald noch mehr durch seine Compositionen zur Odyssee und zur Ausschmückung des Waffen-Museums in Wien rechtfertigte.

Als Genremaler sind zu nennen: F. G. Waldmüller, J. Danhauser, Ferdinand Malitsch, Fr. Gauermann, Pettenkofen u. A. m. Als Landschaftsmaler: Jos. Rebell, Carl Marko, Hansch, Gurlitt u. A., für seine Bildnisse wird vornehmlich Ammerling gepriesen. — Einen flüchtigen Ruhm gewann Hans Gasser aus Kärnthen als Bildhauer, geb. 1828, gest. 1868; desgl. H. Fernkorn aus Erfurt, der zugleich Erzgiesser war; nachdrücklicher hat die Berufung von Caspar Zumbusch gewirkt. Prag hat in den Brüdern Joseph

(geb. 1807) und Emanuel (geb. 1811) Max zwei tüchtige Bildhauer, in Matthias Trenkwald, geb. 1824, Carl Swoboda geb. 1823 und Jaroslaw Czermak drei gleich ausgezeichnete Maler geliefert, von denen die beiden ersten mit ihrem Meister Chr. Ruben das Belvedere in Prag mit Darstellungen aus der böhmischen Geschichte ausgemalt haben. In Hannover hat sich durch Laves, Andreä, Droste, Hase, Hunäus, Tramm, Ebeling und Molthan eine ehrenwerthe Architektenschule gebildet und hier hat E. Bandel (1800—1876), der Meister des Arminiusdenkmals seine Werkstatt gehabt.

Die Kunst in Berlin hängt in den ersten Jahrzehnten mit Uebergewicht an den Namen Schinkel und Rauch, erst später kommen die Namen Cornelius und Kaulbach hinzu; dem ersten aber ging F. Gilly aus Berlin (1771—1800) mit geistvollen Entwürfen bahnbrechend voraus. Carl Friedrich Schinkel geb. 1784 zu Neu-Ruppin, gest. 1841 zu Berlin, der genialste Architekt der Neuzeit, ist leider nicht dazu gekommen, sein Talent zu voller Geltung zu bringen. Er erbaute das den Befreiungskriegen von 1813—1815 gewidmete Denkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin und die Werder'sche Kirche im gothischen, die Hauptwache von Berlin im altdorischen Styl; danach das neue Schauspielhaus und das Museum, letzteres mit einer ionischen Vorhalle. Für mehre Kirchen, Schlösser und Villen in Berlin und Potsdam wählte er die italienische Renaissance, baute auch die Bauakademie in Terracotten, legte aber seine geistvollsten Werke — die leider! Entwürfe geblieben — in einem Kupferwerke nieder. Er ist der Gründer der grossen und bedeutenden preussischen Architektenschule, aus welcher E. Zwirner aus Jacobswalde in Schlesien (geb. 1801), der erste Restaurator des Kölner Doms; August Stüler, (1802—1860), J. H. Strack (geb. 1806), Fr. Hitzig (geb. 1810), Ed. Knoblauch (1801—1865), Wilh. Stier (1799—1856), Soller (1805—1855), Persius (gest. 1845) etc. hervorgegangen.

Berlin zeigt uns deutlicher noch an einer andern Stelle eine aus der Zeit geborne, vom Herzschlag der Gegenwart erwärmte, hochentwickelte nationale Kunst, in der Bildnerei und zwar in deren würdigstem Vertreter Christian Rauch aus Arolsen (1777—1857). Seinen Ruhm begründete er mit dem Grabmal der Königin Luise in Marmor; dem folgten die Statuen von Bülow und Scharnhorst, auch in Marmor, und von Blücher in zwei verschiedenen Auffassungen für Breslau und für Berlin in Erz. Weitere grosse Arbeiten von ihm sind: das Denkmal des Waisenvaters Franke in Halle, des Königs Maximilian I. in München, Albrecht Dürers in Nürnberg, der polnischen Glaubenshelden Mieczislaus und Boleslaus für den Dom in Posen; ferner die Giebelgruppe an der Südseite der Walhalla und eine Anzahl Victorien für dieselbe*); endlich das Ehrendenkmal König Friedrichs d. Gr. in Berlin. Auch fallen in diese und die folgende Zeit die Victoria auf dem Denkmal des 25jährigen Friedens, deren Gruppen Ferd. Aug. Fischer (gest. 1866) entworfen. Das Mausoleum der Königin von Hannover, die Statue des Königs Friedrich Wilhelm III. für das Mausoleum in Charlottenburg, die Statuen von York und Gneisenau, und viele Bildnisse, unter denen vor allen die Büsten Goethes und Schleiermachers hervorragen. — Gleich Schinkel hat auch Rauch zahlreiche Schüler zu tüchtigen Künstlern heran gebildet; ich nenne u. A. Franz Sanguinetti aus Carrara (der nach München übersiedelte); Heinrich Berges und Theodor Kallide (geb. 1801) in Berlin, Meyer aus Minden, Alb. Wolff aus Strelitz, E. Rietschel, und die zu dem Denkmal der Befreiungskriege, auf der Schlossbrücke Marmorgruppen gefertigt: Drake, Gust. Bläser, Aug. Wre-

*) Von einer derselben s. die Bildtafel.

dow, Möller. — Neben Rauch arbeiteten noch Friedr. Tieck (1776—1851), die Brüder C. F. (1775—1836) und Ludw. Wilhelm Wichmann (geb. 1788), welcher letztere die Standbilder Winckelmanns für Stendal und für Berlin lieferte und eine Gruppe auf der Schlossbrücke fertigte, sowie auch sein Schüler Fr. Herm. Schievelbein (1817—1867); ferner Aug. Kiss (1804—1865) aus Gleiwitz, der Meister der Amazonengruppe vor dem Museum. In Rom waren gleichzeitig thätig der früh verstorbene, sehr talentvolle Rudolph Schadow aus Berlin, der Bruder Wilhelms (1786—1822); Emil Wolf aus Berlin (geb. 1802), H. A. G. Kümmel aus Hannover (1810—1855), J. Troschel aus Berlin (geb. 1813), C. Steinhäuser aus Bremen (geb. 1813). Von Fr. Drake aus Pyrmont geb. 1805 ist das schöne Denkmal König Friedrich Wilhelm III. im Thiergarten von Berlin, und ein anderes für Stettin. Für die Vorhalle des Museums in Berlin fertigte er die Statuen von Rauch und von Schinkel, vier Cherubim für das Schlossportal in Berlin, die Kolossalgestalt einer Winzerin, für Charlottenburg eine Caritas, für Osnabrück das Denkmal des Justus Möser, des Fürsten Putbus, des Geh.-rath Beuth, des Kurfürsten Johann Friedrich d. Grossmüthigen für Jena, vor Allen die Reiterstatue Kaiser Wilhelms an der Rheinbrücke in Cöln.

In der Malerei hatten wohl Kolbe (1781—1853) und H. Dähling einen romantischen Ton angeschlagen, Karl Zimmermann (1798—1820) mit seltnem Talent das wirkliche Leben erfasst, als er beim Baden das seine plötzlich verlor. Doch eine durchwirkende neue Bewegung kam zuerst durch W. Schadow und C. Wach (1787—1845) und durch die ihnen übertragene Ausschmückung des neuen Theaters nach Berlin. Zu ihnen trat Carl Begas aus Cöln (1794—1855), der sich in Paris gebildet hatte, aber mit Geschick in die neue deutsche Weise fand. Gleichzeitig waren noch thätig Jul. Schoppe, Aug. v. Klöber, Ed. Däge, Ed. Magnus und Gust. Richter, beide Letztere mit trefflichen Bildnissen, Franz Krüger (geb. 1797) als Pferdemaler berühmt, Wilh. Schirmer, der poetische Landschaftsmaler, Adolf Menzel aus Breslau, geb. 1815, der Maler des Zeitalters Friedrichs d. Gr., Julius Schrader, Ed. Meyerheim u. A. m. Ein neuer Aufschwung war mit der Berufung von Cornelius (1841) erwartet, zunächst aber durch die unter seine Oberleitung gestellte Ausschmückung der Vorhalle des Museums nach den Compositionen Schinkels nicht erreicht; dafür war er mit seinen Entwürfen und Cartons für die Friedhofshalle in grossartigster Weise eingetreten, um schlummernde Kräfte zur Thätigkeit zu wecken und den edelsten und beglückendsten Kunstzielen zuzuführen, wovon G. K. Pfannschmidt ein hoch erfreuendes lebendes Zeugniss ist. Gleichzeitig war W. Kaulbach mit Ausschmückung vom Treppenhaus des Neuen Museums beschäftigt.

Dresden darf sich vor Allen eines Künstlers rühmen, der des deutschen Volkes Gemüthsleben in Scherz und Ernst in aller Tiefe und Lebenswahrheit gleich erfreuend und fesselnd für Alt und Jung in seinen vielen Holzschnitten zur Anschauung zu bringen verstanden, das ist Ludwig Richter geb. 1803. — Durch Hübner und Bendemann war die Dresdener Malerschule zu einer Filiale von Düsseldorf geworden; die Wandgemälde im königlichen Schloss, historischen und allegorischen Inhalts sind von Bendemann; Hübners Thätigkeit hielt sich an der Staffelei. Mit Jul. Schnorrs Uebersiedelung nach Dresden 1848 gesellte sich das Münchner Element zu dem der Düsseldorfer Meister, wofür u. A. Herm. Wislicenus aus Eisenach geb. 1825, Joh. Zumpe aus Leipzig (1823—1864) und Theodor Grosse aus Dresden geb. 1829 erfreuliche Zeugnisse liefern.

Entschiedener übrigens als die Malerei nimmt die Bildnerei in Dresden den Ruhm in

Anspruch, die neue Deutsche Kunst im Geiste ihrer Gründer lebendig erhalten und selbst zu höhern Zielen geführt zu haben. Neben Ernst Rietschel (1804—1861), Rauchs vorzüglichstem Schüler, dem Meister der Lessing-Statue in Braunschweig, der Goethe-Schillergruppe in Weimar*), des Luther-Denkmals in Worms etc. und seinen Schülern A. Dondorf, G. Kintz, F. W. Schwenck etc. steht Ernst Hähnel geb. 1811, freier und kräftiger in den Formen, unter den Alten dem Michel Angelo nachstrebend, unter den Neuern Cornelius und Genelli folgend, wie sein (leider zu Grunde gegangener) Bacchusfries bezeugt, während er mit dem Denkmal K. Carls IV. in Prag sich vom Gegenstand in eine sanfte romantische Stimmung führen lässt**), in seiner Raphael-, wie seiner Römer-Statue den Seelenausdruck zu voller körperlicher Wahrheit gebracht hat. — Ein Schüler von Beiden ist Joh. Schilling aus Mitweida, geb. 1828, der mit seiner „Nacht"***) für die Brühlsche Terrassentreppe das Anbrechen eines neuen Tages der deutschen Bildnerei verkündete. Es folgten für dieselbe Stelle die übrigen Tageszeiten in entsprechenden Gruppen; danach das Denkmal des unglücklichen Kaisers Maximilian von Mexico mit den unvergleichlich schönen Reliefs am Postament. Und als es nun gegolten, dem nach schweren, blutigen Kämpfen neugegründeten deutschen Reiche im Namen des gesammten Volkes ein entsprechendes Monument zu errichten, da erkannte man bald, dass in Joh. Schilling der berufenste Künstler dazu geboren war: Ihm dankt das Vaterland seinen grossartigsten Kunstschmuck, den Koloss der Germania auf dem Niederwald bei Rüdesheim, die weit über Zeit und Raum hinaus schauende Wacht am Rhein, das hocherhabene Doppeldenkmal vaterländischer und künstlerischer Begeisterung.

*) S. die Bildtafel.
**) S. die Bildtafel.
***) S. die Bildtafel.

Anhang.

Die vervielfältigenden Künste.

Die vervielfältigenden Künste theilen sich mit der monumentalen Kunst in die Aufgabe des culturhistorischen Berufs, durch unmittelbare Anschauung die Freude am Wahren, Guten und Schönen in den weitesten Kreisen des Volkslebens zu verbreiten und zu dessen Veredelung beizutragen. Wie die monumentale Kunst in Kirchen und auf Kirchhöfen, in und an Gebäuden des Staats und der Stadt, in Strassen und auf öffentlichen Plätzen, auf Spaziergängen, in Gärten und im freien Felde ungehemmt zu allem Volke redet: so dringt das tausend- und abertausendmal vervielfältigte Blatt Papier mit dem ernsten oder heitern, dem religiösen oder weltlichen, geschichtlichen oder erdichteten Bilde, mit seiner Andacht, Lebensfreude und Sinnenlust, mit Spott, Witz oder Zorn, Rührung und Verehrung oder Hass und Verachtung in alle Räume von der Wohnung der Armen und Ungebildeten bis in die Paläste der Grossen, Reichen und Gebildeten, von der Kinderstube bis in die Salons der vornehmen Welt. Die ihrer Entstehungsart nach meist rasch verfliegenden Blätter haben schon frühzeitig Kunstfreunde zu sammeln und zu bewahren verstanden; ihnen sind in neueren Zeiten in den meisten Culturstaaten die Regierungen gefolgt und haben Cabinette für Holzschnitte und Kupferstiche, überhaupt für Werke der vervielfältigenden Künste gegründet. Belehrendere und auch grösstentheils erfreuendere Studien kann der Freund der Kunstgeschichte auch auf bequemerem Wege sicher nicht machen, als in derartigen Sammlungen, namentlich wo dieselben mit Fachkenntniss gegründet, mit Einsicht geordnet, mit Vorsicht und Liebe gepflegt und vermehrt werden, wesshalb ich ihren Besuch auf das wärmste empfehle. — Die Menge und Mannichfaltigkeit der Gegenstände gebietet freilich deren Sonderung in Kapseln, Cartons und Mappen, aus denen sie offenbar nur in beschränkter Anzahl zum Anschauen oder zum Studium genommen werden können. Es ist daher bei vielen dieser Anstalten die löbliche Einrichtung getroffen, dass eine möglichst reiche und geschichtlich wegweisende Auswahl von Blättern der vervielfältigenden Künste unter Glas in oder an Schränken und an den Wänden des Cabinets (womöglich mit zeitweisem Wechsel) ausgestellt sind.

Bei dem Rückblick auf die Geschichte der vervielfältigenden Künste kommen wir auf sehr unscheinbare Anfänge, denen schwerlich Jemand die innewohnende reiche Zukunft angesehen hat. Es geschah im XII. Jahrhundert, dass die im Orient (in China und Japan) gebräuchlichen, durch Holzschnitt vervielfältigten Spielkarten in Deutschland eingeführt wurden und bald eine so leidenschaftliche Verbreitung fanden, dass man mit polizeilichen Verordnungen gegen sie

einschreiten zu müssen glaubte. Bei der bald als vergeblich erkannten Mühe kam man auf Seite der Geistlichkeit auf den Gedanken, die neue gefährliche Erfindung zu religiösen Zwecken zu benutzen und somit durch Antheilnahme ihre Macht zu schwächen. Gegen „König und Dame, ersten und zweiten Buben" etc. wurden Christus, Maria und ihre Heiligen ins Feld geführt, und Kunst und Kirche hatten einen bald sichtbaren, bedeutenden und rasch sich mehrenden Erfolg von ihrer Verbindung. Das älteste derartige bis jetzt bekannte, in Metall gravierte figürliche Bild ist ein Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Sonne und Mond, dem Styl nach vom Ende des 12. oder vom Anfang des 13. Jahrhunderts (früher im Besitz von T. O. Weigel in Leipzig).*) Im 14. Jahrhundert war die Kunst des Holzschnitts schon ziemlich verbreitet in Deutschland und in städtischen Registern sind „Formschneider" mit Namen aufgeführt. Der älteste uns bekannte, mit einer Jahrzahl versehene Holzschnitt ist ein H. Christoph vom J. 1423, der im Karthäuser-Kloster zu Buxheim bei Memmingen auf dem Deckel eines Codex von 1417 entdeckt, in die Sammlung von Lord Spencer zu Althorp gekommen ist.**) Die ältesten Holzschnitte wurden, da man die Druckerpresse noch nicht kannte, abgerieben. Die Erfindung des Bücherdrucks führte auch zur Verwendung der Presse für den Bilderdruck, und nicht nur für einzelne Blätter, sondern ebenso für Bilderfolgen in illustrierten Werken.

Das erste uns bekannte Buch dieser Art ist die Apokalypse „Das Buch der haymlichen offenbarungen Sanct Johans", das um die Mitte des 15. Jahrh. in sechs verschiedenen Ausgaben mit 48 bis 50 Abbildungen erschienen ist. Sowohl der Styl der Zeichnungen als der Dialect des Textes weisen auf deren Herkunft aus Süddeutschland hin. Exemplare findet man in den Bibliotheken von Wien, München, Paris, Brüssel (Bibl. des Herzogs von Aremberg). — Ein zweites Buch ist die Ars memorandi mit Abbildungen der Evangelisten; ein drittes: Salve Regina mit 16 Bildtafeln, welche die H. Jungfrau als Fürbitterin bei Christus zum Gegenstand haben, besonders ausgezeichnet durch den beigefügten Namen des Künstlers „Lienhart von Regensburg".***)

Das vierte dieser Werke behandelt die Geschichte des H. Kreuzes in 6 Abtheilungen (Besuch der Königin von Saba bei Salomo; Kreuzabnahme; Auffindung des Kreuzes; Predigt der drei Apostel; Aufbewahrung des Kreuzes; Wunder des wahren Kreuzes). — Das fünfte enthält die 10 Gebote, das sechste die Passion Christi in 16 Blättern; das siebente den „Antechrist" in 26 Blättern mit 12 Bildtafeln von „Junghanns, priffmaler zu Nürnberg 1472"; das achte: Das Symbolum der Apostel mit 12 Bildtafeln (es ist nur 1 Exemplar bekannt, das von Tegernsee in die Bibliothek von München gekommen). — Noch ferner sind erwähnenswerth: Das Leben des H. Meinhard (in der Münchner Bibl.); „Die acht Schalkheiten (ehedem in der Sammlung T. O. Weigel); „Die Geschichte vom kranken Löwen in 9 Bildtafeln; „Das Leben des Königs David" in 20 Blättern (in der Wiener Bibliothek); „Der Doten Dantz mit Figuren; „Clage und Antwort schon von allen Staten der Welt" (in der Münchner und in der Heidelberger Bibliothek). — „Die 15 Zeichen, welche dem Jüngsten Tag vorausgehen", wahrscheinlich von Junghanns, finden sich mit diesem in der Bibliothek zu Gotha.

*) Die reichhaltige und für die Kunstgeschichte höchst werthvolle Sammlung ist im Jahre 1876 öffentlich versteigert worden.

**) Copiert in Murrs Journal zur Kunstgeschichte 1776.

***) Ein vollständiges Exemplar war in der Sammlung T. O. Weigel.

Bei allen diesen Werken war es besonders auf Belehrung und Erbauung, auf Erweckung zum Nachdenken über die Wege und Irrwege des Lebens und über das Ende desselben abgesehen; das künstlerische Interesse kam dabei nicht mehr in Betracht, als dass man sich im Allgemeinen an die herrschenden Kunstformen der Schule hielt, in deren Wirkungskreis man arbeitete. Grössere, ja sogar grosse Ansprüche konnten schon in den Niederlanden entstandene, vielverbreitete Werke aus dem 6. Jahrzehnt des XV. Jahrh. machen: Der Spiegel des Heils, Speculum humanae salvationis mit Darstellungen aus dem N. Test. und Parallelen aus dem A. Test. in 58 Bl. — Das Hohelied Salomonis in 16 Bl. — Das Alphabet vom J. 1464 in 23 figürlichen Initialen. — Die 7 Todsünden in 8 Bl. — Darstellungen aus der Passion Christi. — Vornehmlich aber von Bedeutung sind: die Ars moriendi (die Kunst zu sterben) u. A. nachgeschnitten in 11 Tafeln von Hans Sporer 1473 und die Biblia pauperum (die Armen-Bibel) mit 40—50 Bildtafeln von 1471. Entschieden aber tritt nach der Zeit künstlerischer Einfluss mitwirkend hervor. Anton Koberger von Nürnberg gab 1483 eine Bibel mit 107 Holzschnitten einer um 1470 in Cöln erschienenen deutschen Bibel heraus, zu denen Michael Wolgemut noch mehre Zeichnungen geliefert. Mit Beihülfe desselben Meisters und von Wilhelm Pleydenwurf gab Koberger auch den „Schatzbehalter" mit 90 und die Weltchronik von Hartmann Schedel mit 200 Holzschnitten heraus. Vollkommen aber war der Erfolg der künstlerischen Betheiligung, da Jos. Dienecker aus Antwerpen im Auftrag von Kaiser Maximilian die Bilder zum „Weisskunig" in Holz geschnitten, zu welchen Hans Schäufelein i. J. 1512 die Zeichnungen auf die Platte gemacht; mehr noch als in der Werkstatt desselben Meisters der Triumphzug Maximilians von H. Burgkmaier und die Porta triumfalis dieses Kaisers von A. Dürer in Holzschnitt ausgeführt worden.

Was nun den Kupfer- (oder allgemein Metall-)stich betrifft, so war die Erfindung wie so manche andere lange vor ihrem Gebrauch gemacht. Die Cista mystica mit dem eingravierten Argonautenzug und bacchischen Figuren (im Antikencabinet des Collegio Romano), die Tausende von etruskischen Spiegeln mit ihren Bildern dürften nur mit einer Farbe eingerieben und auf Papier abgedruckt worden sein, und — der Kupferstich wäre schon Jahrhunderte vor Christi Geburt erfunden gewesen. Wiederum in christlicher Zeit hat man diese Technik von Neuem in Anwendung gebracht, indem man auf Grabplatten von Messing die Gestalt des Verstorbenen (auch vielleicht eines Heiligen) mit dem Grabstichel einschnitt. Die bedeutendste Arbeit derart sind die 16 gravierten Kupferplatten in dem Kronleuchter des Kaisers Friedrich Barbarossa im Dome zu Aachen.*) Acht dieser Platten sind kreisrund wie die Thürmchen, deren Boden sie bilden; vier sind viereckig und vier in Vierpassform, gleichfalls ihren Thürmchen entsprechend. Die erstern enthalten Darstellungen aus dem Leben Jesu: die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige (S. die Bildtafel a); Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Sonne und Mond (in Halbfiguren); die drei Marien am Grabe; die Himmelfahrt; die Ausgiessung des h. Geistes; Christus als Himmelskönig (S. die Bildtafel b). Die andern acht Platten enthalten die Seligpreisungen der Bergpredigt: 1. der Friedfertigen; 2. die um der Gerechtigkeit willen Verfolgten; 3. die Barmherzigen; 4. derer die reinen Herzens sind; 5. der Armen im Geiste (S. die Bildtafel c); 6. derer die hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit; 7. derer die traurig sind (S. die Bild-

*) Genau beschrieben in m. Denkmalen der Deutschen Kunst, Bd. XII.

tafel d), auf welchen die im Vierpass sitzende Gestalt von vier Gruppen Trauernder ausserhalb des Vierpasses umgeben ist*); 8. der Sanftmüthigen.

Derartige Gravierungen sieht man auch an Reliquienkästen des XI. und XII. Jahrhunderts und als besonders geschickt darin wird der Bischof Meinwerk von Paderborn gerühmt. Vor Beginn des XV. Jahrhunderts hat man aber von solchen Platten noch keine Abdrücke auf Papier gemacht. Dagegen weisen auf die nächstfolgende Zeit einige Blätter (ehedem in der Sammlung T. O. Weigel): ein Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes; ein H. Christoph; die Kreuztragung und die Verkündigung, sämmtlich auf einfache ziemlich rohe Contoure beschränkte Versuche. Aber eine andere Art in Metall zu gravieren war damals erfunden worden, die sich ohne grosse Veränderung fast bis zu Ende des Jahrhunderts im Gebrauch erhalten, das ist die geschrotene Arbeit, durch welche das Bild mit Punzen, d. i. stahlharter, in ein weiches Metall (Messing) eingeschlagener Ringstifte von verschiedenem, selbst verschwindend kleinem Durchmesser hervorgebracht wird.**) Vorzügliche Beispiele dieser Technik findet man in den Kupferstichcabineten zu München (S. Christoph), Wien (die HH. Margarethe, Magdalene und Georg), Berlin (Christus am Kreuz, die HH. Barbara und Hieronymus, das Gebet am Oelberg), Paris (die HH. Katharina und Georg). Vom Anfang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammen zwei Folgen geschrotener Arbeit, die sich in der Münchner Bibliothek befinden, die eine 8 Blätter mit den sieben Freuden der Maria, die andere mit der Passion in 20 Blättern, beide mit deutschem Text. — Ein merkwürdiges Blatt besitzt die Bibliothek zu Leipzig: die H. Anna mit Maria, die das Jesuskind im Arm hält, auf ihrem Schooss. — Noch zu Ende des XV. Jahrhunderts ward die geschrotene Kunst ausgeübt, wie man an einem Blatt im Cabinet zu Gotha sieht, auf welchem das Verderben des menschlichen Geschlechts dargestellt ist: Christus säubert den Tempel von den Wechslern; ein Priester liest dabei die Messe vor Andächtigen, unter die sich ein Teufel störend gemischt; ein Mönch predigt, ein andrer betet; einem Engel sitzt ein Teufel auf der Schulter und schreibt auf eine Papierrolle wohl seine Beobachtungen; Mönch und Nonne sieht er sich zärtlich begrüssen; Männer um Geld sich ereifern u. dgl. m. Die Unterschrift sagt: „Niemand kan vol sagen noch schreiben das schwatzen der bösen weiben noch vil grosser schann wann es tund die mann.“

Gehen wir nun zu dem eigentlichen Kupferstich über, so erinnern wir uns — besser als die Zeitgenossen des XV. Jahrhunderts — dass derselbe seiner wesentlichen Ausübung nach eine uralte Erfindung war. Was demnach nachträglich erfunden werden musste, war die Kunst der Vervielfältigung der auf die Metallplatte gravierten Zeichnung durch den Abdruck, die Erfindung des Kupferstichdrucks. Den Anstoss dazu gab das Niellieren von Zeichnungen, die man auf Silber oder Gold graviert und die man mit einer schwarzen dauerhaften Masse (Niello) einrieb, um sie sichtbar zu machen. Des Erfolgs sicher zu sein, kam man auf den Gedanken, Probeabdrücke auf Schwefelplatten, auch auf nassem Papier zu versuchen und gelangte somit ungesucht zu der so sehr bedeutsamen Kunstübung des Kupferstichs, für welchen nach Erfindung der Schriftdruckpresse das Mittel einer unbeschränkten Vervielfältigung gewonnen war.

*) Die Abbildungen unserer Tafel sind genaue Copien nach Abdrücken, die von den Originalplatten genommen sind, daher erscheint die Schrift verkehrt.

**) In mehr oder minder rohen Umrissen wird die Zeichnung auf einer mit einer weichen Masse überzogenen Tafel vermittelst eines scharfen Stiftes aufgetragen.

Die Ehre dieser Erfindung war bis vor nicht langer Zeit einem Florentiner Künstler Maso Finiguerra (geb. 1426) zugeschrieben, infolge einer niellierten Hostienplatte (Pax) vom J. 1450, davon man zwei alte Abdrücke auf Schwefel und zwei auf Papier gefunden. Seit der Auffindung deutscher Grabstichel-Bilder (Niellos) von 1446 (bei Mr. Renouvier in Montpellier), 1451 (ehedem in der Sammlung T. O. Weigel), beide aus Süddeutschland; 1457 (im britischen Museum) im Styl der Cölnischen Schule u. a. hat sich diese Meinung berichtigt. Mehr noch musste es ins Gewicht fallen, dass am Rhein und in den Niederlanden wie auch in Süddeutschland der Kupferstich mit Vervielfältigung im 15. Jahrhundert berufsmässig schon zu Anfang des 6. Jahrzehnts ausgeübt wurde: 1464 durch den Meister mit dem Glücksrad, den Meister der Bandrollen und durch den Meister E S vom J. 1466 u. a. m.; auch Blätter mit den Jahrzahlen 1461, 62 etc. finden sich in mehren Sammlungen, während der erste namhafte italienische Künstler, der den Kupferstich auf Vervielfältigung ausgeübt hat, Baccio Baldini, sein uns bekanntes frühestes Blatt mit dem J. 1465 bezeichnet hat.

Die Erfindung, von welcher gleichzeitig und gleichmässig in Nord- wie in Süddeutschland ergiebiger Gebrauch gemacht wurde, führte rasch zu grosser Meisterschaft, wie die o. g. Blätter von 1466 und die nachfolgenden (des Meisters der Sibylle, der Spielkarten, des Alphabets u. v. a.) darthun. Zweierlei ist dabei zu beachten, was als mitwirkende Ursache der raschen Entwickelung angenommen werden kann: die Kupferstecher waren grossentheils, wo nicht sämmtlich, Goldschmiede und hatten als solche schon von Haus aus Uebung in handlicher Geschicklichkeit für kleine und feine Ausführung; zugleich waren sie Maler oder Zeichner, die sich in Erfindung von Figuren, Gruppen und allerhand Gegenständen versucht und die Phantasie geweckt hatten. So hatten sich künstlerischer Sinn und technische Befähigung zusammengefunden und konnten um so sicherer dem Ziele der Vollkommenheit sich nähern.

In überraschender Weise tritt uns diese Thatsache in den Blättern von Martin Schongauer (gen. M. Schön), dem Goldschmied und Maler, entgegen, der seinen grössten Ruhm als Kupferstecher sich erworben hat. Man zählt von ihm 116 Blätter, grösstentheils biblischen oder allgemein christlichen Inhalts im Styl seines Meisters Roger van der Weyde; dann auch Bilder aus dem wirklichen Leben, alle durch Wahrheit des Ausdrucks, Strenge der Form und Kraft des Vortrags ausgezeichnet. Zu den vorzüglichsten Blättern gehört: die Kreuztragung, reich und sehr selten, 16″ br., 10″ 6‴ h. — Der Tod der H. Jungfrau 9″ 5‴ h., 6″ 3‴ br. — Die Versuchung des H. Antonius 11″ 8‴ h., 8″ 6‴ br. 17 figürliche Blätter gehören dem weltlichen Leben an und 11 dem Ornament.

Unter den Schülern und Nachfolgern von Martin Schongauer, zu denen auch seine Brüder Ludwig und Bartholomäus gehörten, zeichneten sich vornehmlich aus: Albrecht Glockenton aus Nürnberg, Wenceslaus von Olmütz, Urse Graf (?) und Viele, die sich nur mit Monogrammen bezeichnet, in Süddeutschland arbeiteten und namentlich viele Stiche M. Schongauers copierten. Im nördlichen Deutschland, in Westfalen, am Niederrhein, wurde die neue Kunst nicht minder eifrig geübt. Da arbeiteten u. A. Hans von Cöln zu Zwolle (von welchem Bartsch*) 16 Bl. angibt, zu denen Passavant noch 58 fügt), Franz von Bocholt, von welchem 55 Bl. aufgeführt werden. Beide Künstler halten sich im Styl der Van Eykschen Schule. Der bekannteste der hierher gehörigen Gruppe ist Israel von Meckenen aus Bocholt, gest. 1503.

*) A. v. Bartsch, Le peintre graveur.

Eine grosse Anzahl seiner Blätter sind Nachstiche nach Martin Schongauer und andern ältern Meistern, wodurch uns viele im Original verlorene Compositionen erhalten sind; seine eigenen sind von minderem Werth.

Inzwischen hatte sich einer der grössten Genien der Kunst, Albrecht Dürer, der neuen Erfindung gewidmet und ihr zugleich mit dem würdigsten Inhalt die rechte Richtung und höchste Vollendung gegeben. In seiner Hand war sie — den Schein der Farbe nicht suchend — ausschliesslich Zeichnung und hatte desshalb nur strenge Form, Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdrucks und Einfachheit, Reinheit und Kraft des Vortrags vor Augen. Die Kupferstiche Albr. Dürers machen den Eindruck einer frischen, durch und durch gesunden Natur, wie sie Denkmale sind einer wahrhaftigen Empfindung und einer tiefsinnigen Phantasie. Wir zählen 104 Stiche von seiner Hand, die wir der Mehrzahl nach unbedenklich zu den Hauptschätzen deutscher Kunst rechnen dürfen. Zu den vorzüglichsten derselben gehören: Der H. Hubertus (oder Eustachius) mit dem Hirsch, dem das Crucifix zwischen dem Geweih steht; der H. Hieronymus in seiner Zelle; der Raub der Amymone; die Melancholie; der Traum; die Hexe; der Ritter durch Tod und Teufel; das Wappen mit dem Todtenkopf; die Mehrzahl seiner Madonnenbilder, die freilich auf Raphaelische Verwandtschaft keine Ansprüche machen; trefflich sind auch die Bildnisse von Erasmus, von Melanchthon, Pirkheimer, von Kurfürst Friedrich d. W., sowie vom Cardinal Erzbischof Albert von Mainz.

Von Dürers Schülern widmeten sich neben der Malerei dem Kupferstich: Hans Sebald Beham und sein Vetter Barthel Beham, Georg Bencz, Jacob Binck und Heinrich Aldegrever, von denen nur der letztere des Meisters Weise beibehielt, während die Andern sich nach italienischen Vorbildern richteten. Ihnen folgten, namentlich' in Nürnberg, die s. g. „Kleinmeister“ H. S. Lautensack, Chr. Jamnitzer, G. Wechler, B. Jenischen, H. Siebmacher u. A. m.; besonders ausgezeichnet war A. Altdorfer in Regensburg.

Die Kunst des Kupferstichs, die so lange auf sich hatte warten lassen, überraschte doch noch die Welt zu Anfang des 16. Jahrh. mit einer Wundererscheinung in der Person des Lucas Huygens von Leyden. Geboren 1494 fertigte er schon in seinem neunten Jahre Kupferstiche nach Zeichnungen eigener Erfindung und 1508 das mit der Jahrzahl bezeichnete Blatt: „Die Ermordung des Sergius durch Mahomet“ nach eigener Composition und das Jahr darauf die Passion Christi in 9 Blättern. Diesen Blättern folgte bald „Die Versuchung des H. Antonius“, danach „Die Bekehrung Pauli“. Zu den Seltenheiten gehört „Die Frau die einen Hund flöht‘ und „Die büssende Magdalena“. Man zählt im Ganzen 174 Kupferstiche von ihm. Das Wesentliche seiner Kunst besteht indess weder in geistreicher Auffassung noch in charakteristischer Darstellung, selbst nicht in fehlerfreier Zeichnung, sondern in der Feinheit und Reinheit des Strichs, in der Vollkommenheit der Ausführung.

Aber hiermit sehen wir auch schon die Grenze überschritten, innerhalb welcher der Kupferstich kunst- und culturhistorische Bedeutung hatte. Die Werthschätzung technischer Fertigkeiten führte zur einseitigen Ausbildung der Darstellmittel, so dass die eigentliche schöpferische Kunst nicht wohl Schritt halten konnte mit ihr. Waren bis dahin die Maler auch Kupferstecher und Verbreiter ihrer Werke gewesen, so überliessen sie mehr und mehr diese Thätigkeit den Genossen eines eigenen Faches, die in ihren Reihen bald so ausgezeichnete Talente sich entwickeln sahen, das sogar in der für die Malerei trübseligsten Zeit Unübertreffliches von ihnen geleistet wurde.

Der erste Künstler des Fachs von Bedeutung für die fernere Entwickelung der Kupferstecherkunst ist Heinrich Goltzius, dessen ich bereits früher (S. 262) gedacht habe. Seine mit Virtuosität ausgeübte Liebhaberei, in andrer Künstler Weisen Gemälde anzufertigen, verleitete ihn auch, bald unter diesem, bald unter einem andern Namen eine fremde Rolle zu spielen, heute als Bettler, morgen als der stupide Herr eines klugen Dieners etc., wobei er es gewöhnlich nur auf unschuldige Ueberraschungen abgesehen hatte, namentlich wenn er sich irgendwo als einen Anfänger in der Kunst eingeführt und nun alle Welt durch seine ersten Leistungen in Erstaunen versetzte. Die technische Behandlung des Kupferstechens hatte er zu einer bis dahin unerhörten Vollkommenheit gebracht. Er wusste den Strichen eine solche Glätte und Reinheit, den Strichlagen und Schraffierungen eine solche Gleichmässigkeit zu geben, dass man dabei an eine Arbeit aus freier Hand kaum glauben kann; auch hatte er die herkömmliche Härte und Schärfe ganz überwunden. Man sehe nur sein und seines Lehrers, Th. Kornhaert, Bildniss oder den Fahnenträger, Amor und Venus etc.! Man zählt 330 Blätter von ihm; die berühmtesten sind die sechs aus dem Leben Jesu, sämmtlich Nachahmungen fremder Meister!

Man sieht leicht ein, dass auf diesem Wege an die Stelle der künstlerischen Composition, der eigenthümlichen Auffassung und Wiedergabe des Gegenstandes die vollendete Mache, die Virtuosität, Aufgabe und Ziel der Kupferstecherkunst werden musste. Wurde sie demnach ein selbständiger Beruf, bei welchem die Maler — der Schwierigkeit der Technik halber — sich nicht mehr unmittelbar betheiligen konnten, so ward sie zugleich Veranlassung zu einer andern, verwandten Anwendung der Kupferplatte, welcher man sich ohne grossen Aufwand von Mühe und Zeit der Vervielfältigung der eigenen Zeichnungen hingeben konnte: das war die Kunst des Radierens.

Auch hier war es Rubens, der wie an so mancher andern Stelle den Anstoss gab und den ursprünglich von A. Dürer geöffneten Weg mit einer neuen und leichten Methode der Ausführung bahnte. In eigenhändigen Radierungen zeigte er selber, wie der Kunstfreund ohne grosse Unkosten in den Besitz von Original-Zeichnungen geschätzter Künstler kommen könne. — Van Dyk wandte die neue Kunst vornehmlich auf Bildnisse an; aber zugleich den ausgedehntesten und meisterhaftesten Gebrauch davon machte Paul Rembrandt van Ryn (geb. 1606, gest. 1665), von dem man bis jetzt 377 eigenhändige Radierungen kennt, unter denen 100 Bildnisse sind, ausser den 34, die er von sich selbst in verschiedenen Zeiten seines Lebens gemacht hat. Er suchte in seinen Radierungen durch starke Gegensätze vom höchsten Licht durch einen klaren Halbschatten zum tiefsten Dunkel eine blendende malerische Wirkung zu gewinnen. Fünfzehn Blätter enthalten Gegenstände aus dem A. Testament, 53 aus dem Neuen, 9 aus der Legende. Am höchsten geschätzt sind: Die Verkündigung der Hirten, ein Nachtstück; die Predigt Christi in einem Hause; Christus und der Zinsgroschen; Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel; die Erweckung des Lazarus; die Heilung des Lahmen (das s. g. Hundert-Gulden-Blatt); Christus vor Pilatus (von 1655); die Kreuzigung (von 1653); der H. Hieronymus (von 1634). Auch einige mythologische und allegorische Blätter von Rembrandt werden hoch gehalten, ganz besonders aber Bilder des wirklichen Lebens (32), Jagd- und Thierstücke und vor allem Landschaften, deren man 50 zählt. Wie geschätzt seine Bildnisse sind, kann man daraus sehen, dass dasjenige des Bürgermeisters Jan Six vom J. 1647 in der k. k. Bibliothek in Wien mit 500 fl. bezahlt worden ist. Eines der schönsten Selbstbildnisse bleibt aber immer das vom J. 1648, auf welchem er sich mit Zeichnen beschäftigt abgebildet hat. Rembrandt hat mit seinen

Radierungen viele Kunstfreunde beglückt und sehr viele Nachahmer gebildet bis auf den heutigen Tag. Gleichgekommen ist ihm Keiner! Dennoch ist nicht zu übersehen, dass es sehr schöne eigenhändige Radierungen von Teniers und Ostade, von Everdingen und Ruysdael und vornehmlich von Paul Potter gibt.

Im Kupferstich hat sich Lucas Vorstermann aus Antwerpen (geb. 1578, gest. ?) einen Namen gemacht als eine Art Doppelgänger von Rubens, dessen malerische Behandlung er mit dem Grabstichel täuschend wiederzugeben verstand. Man hat 132 Blätter von ihm, darunter von Rubens: Die Kreuzabnahme, die Amazonenschlacht (in 6 Bl.), den Fall der bösen Engel, die Anbetung der Könige (2mal), die Anbetung der Hirten (2mal), die Rückkehr der h. Familie aus Aegypten, Loth und seine Töchter, den Zinsgroschen, Susanne im Bade, das Martyrium von S. Lorenz. In verwandter Richtung arbeiteten Paul Portius aus Antwerpen, Schelte aus Bolswert, P. Soutmann aus Harlem, Jonas Suyderhof aus Leyden, alle im ersten Drittel des XVII. Jahrh., besonders ausgezeichnet Cornelius Vischer aus Haarlem, der Ostades Werke meisterhaft wiederzugeben verstanden. Man zählt 179 Bl. von ihm, darunter 101 Bildnisse. Seine Hauptstärke liegt in den Genrebildern und Landschaften; das berühmteste Blatt von ihm ist „Die holländische Waffelkuchenbäckerin“ und demnächst „Der Rattenfänger“, beide von seiner Composition.

Nach dieser Zeit beginnt eine neue Epoche der Kupferstecherkunst, hervorgerufen durch die bewundernswürdigen Leistungen eines französischen Kupferstechers, Anton Masson (geb. 1636 zu Loury bei Orleans, gest. 1700 in Paris), der das Stoffliche seiner Gegenstände, die Lockerheit der Haare, die Weichheit der Haut, Wolle, Leinen, Sammt, Seide und Pelz, Leder mit und ohne Glanz, Holz und Metall und was nur Materie heisst, mit der überraschendsten Natürlichkeit wiederzugeben verstand. Bis auf die Atome war die Natur nachgeahmt. Aber bald wurden alle diese Errungenschaften in Schatten gestellt durch die Virtuosität eines deutschen Meisters Gerard Edelinck aus Antwerpen, geb. 1640, gest. zu Paris 1707. Er erreichte die möglichste Geschicklichkeit im Gebrauch des Grabstichels unter der Leitung des französischen Kupferstechers Poilly; alle sonst getrennten Vorzüge seiner Kunstgenossen sind in ihm vereinigt und alle angewandten Kunstmittel stehen bei ihm in voller Harmonie, so dass weder der Umriss über die Modellierung hervorragt, noch die Nachahmung des Stofflichen den geistigen Gehalt beeinträchtigt, dass über der staunenswerthen Vollendung des Vortrags der Charakter des Vorgetragenen nicht verloren geht und die Farbe nicht weiter verfolgt ist, als es ohne Gefahr für die Form geschehen konnte. Leider hat er seine so unvergleichlich herrlichen Kräfte mit geringen Ausnahmen der Darstellung von unendlich Nichtigem, Falschem und Langweiligem hingeben müssen. Man kennt 420 Blätter von ihm. Von den Bildnissen ist das der Madame Helyot das berühmteste; daran reiht sich das des Bildhauers Martin von der Baugart; des Philipp von Champagne, des Charles le Brun, des Bischof Hoetius u. a. m. Nach le Brun stach er die drei Heiligen: Carl, Ludwig und Magdalene (Ca Vallière); auch das Zelt des Darius. Auch hat er allerdings das Reitergefecht nach Leonardos Carton gestochen und eine h. Familie nach Raphael. Unglaubliche Kunst hat er an die s. g. „Thesen“ verschwendet, allegorische Darstellungen um eingerahmte Bildnisse, z. B. Ludwig XIV. auf einem Triumphwagen, von den vier Evangelisten gezogen, „die Ausrottung des Calvinismus“ genannt; oder Ludwig XIV. als Bildniss in der Hand der Religion!

Der grösste deutsche Kupferstecher der Zeit nach Edelinck war Joh. Georg Wille,

geb. 1717, gest. 1808; ursprünglich Büchsenmacher, stach er nur Verzierungen auf Flinten und Uhren, bis ihm in Paris ein neues Leben aufging vor holländischen Genrebildern, denen er sich nun mit ganzer Liebe und bewundernswürdigem Talent widmete. Man zählt 198 Blätter von ihm, von denen „die väterliche Ermahnung“ nach Terburg, „das Familienconcert“ nach Schalken, „der Tod der Cleopatra“ nach Netscher, auch Bilder nach G. Dow, Fr. Mieris, Metzu und Dietrich besonders gefallen. Ein ausgezeichneter Schüler von ihm war G. F. Schmidt aus Berlin (1712—1775). Er lebte lange in Paris, dann in Petersburg, wo er im Auftrag der Kaiserin Elisabeth eine Kupferstecherschule einrichtete, und in seiner Vaterstadt, wo er starb. Man zählt 217 Blätter von ihm, davon mehre nach Rembrandts Gemälden gestochen sind. Besonders geschätzt werden: das Bildniss der Kaiserin Elisabeth nach Toqué; des Dr. Jac. Monsay; des Grafen Rosoumowsky; auch die 33 Bl. Illustrationen zu den Poesies diverses, Berlin 1760.

Willes sehr vorzüglicher Schüler war Joh. Gotth. v. Müller aus Bernhausen bei Stuttgart, geb. 1747, gest. 1830. Seinen schönsten Ruhm hat er sich mit dem Stich der Sixtinischen Madonna Raphaels erworben; doch sind unter seinen übrigen Blättern ausser verschiedenen Bildnissen auch noch besonders hervorzuheben: Raphaels Madonna della seggiola, die Schlacht von Bunkershill nach Trumbull, die h. Cäcilia nach Dominichino; und wer würde nicht mit Dank sich erinnern, dass wir ihm die Vervielfältigung des trefflichen Bildnisses Schillers von Graf verdanken? — Ein zweiter vorzüglicher Schüler Willes war Jac. Matth. Schmutzer aus Wien (1733—1811).

Inzwischen sollte nun auch der Kupferstich der neuen Bewegung folgen, durch welche die deutsche Kunst einer gründlichen Erneuerung zugeführt wurde, und da es dieser sichtlich darauf ankam, auf das Volk in den weitesten Kreisen zu wirken, so begriff sie, dass dies nur mit Anwendnng der einfachsten Mittel ihrer Technik möglich war. Kam es der neuen Schule vor Allem auf klare Bezeichnung des Gedankens, Reinheit des Styls, Bestimmtheit der Formen und richtigen, sprechenden Ausdruck an, so konnte sie für die Uebertragung ihrer Werke auf die Kupferplatte auf starke Licht- und Schatten-Gegensätze, auf täuschende Abrundung, vornehmlich auf Nachahmung von Farben und Stoffen, sowie auf Alles verzichten, wodurch die Kunst des Grabstichels zur Virtuosität ausgebildet worden. Und wie sie selbst sich an die Maler des XV. und XVI. Jahrhunderts angeschlossen, so richteten nun auch die Kupferstecher ihre Augen auf die damaligen Meister ihrer Kunst, vor Allen auf Martin Schongauer, Albrecht Dürer und Marc Anton. Ganz besonders hatte Cornelius es sich angelegen sein lassen, den Weg vorzuzeichnen, auf welchem der Kupferstich zu dem verlangten Ziele gelangen könnte. Seine mit der Feder in Dürers Weise ausgeführten Compositionen zum „Faust“ und zu den „Nibelungen“ waren Strich für Strich genaue Vorlagen für den Grabstichel und gaben zur neuen Behandlung des Kupferstichs den belebenden Anstoss.

Der erste, der — und zwar aus freier Selbstbestimmung — den Weg der neuen deutschen Kunst einschlug, war Ferdinand Ruscheweyh aus Mecklenburg (geb. um 1789). Er stach die Zeichnungen von Cornelius zu Goethes „Faust“ (12 Blätter) in Kupfer und widmete sich danach fast ausschliesslich der Vervielfältigung von Werken der neuen Schule, namentlich von Overbeck, Philipp Veit, Pforr, Thorwaldsen, M. Wagner u. A., zugleich aber auch von deren Vorbildern in alter Zeit, von Fiesole, Raphael, Giulio Romano und Michel Angelo.

Fast gleichzeitig mit ihm (1816) kam Samuel Amsler aus Schinznach in der Schweiz (geb. 1793, gest. 1849 in München) nach Rom und trat in den neuen deutschen Künstlerkreis

ein, als dessen hervorragendes Mitglied er sich mit seinen ersten Platten, dem „Hirtenknaben" und dem „Mercur", nach Thorwaldsen anerkannt und ausgezeichnet sah. Nächstdem war es Cornelius, der in ihm den Künstler erkannte, der vor Allen geeignet war, den neuen Bestrebungen mit seinem Talent zu dienen. Als er daher um 1816 das Titelblatt zu den „Nibelungen" vollendet hatte, übergab er ihm dasselbe zur Ausführung in Kupferstich mit einem ihm gleichgesinnten und durch Freundschaft verbundenen Künstler Carl Barth aus Hildburghausen (geb. 1792). Nach dieser vollkommen gelungenen Arbeit übernahm Amsler den Stich des Alexanderzuges von Thorwaldsen, zu welchem Overbeck ihm die Zeichnung geliefert. Nach dem Frescobild von Cornelius in der Casa Bartoldi zu Rom stach er „die Traumdeutung Josephs". Gleichzeitig fertigte er einen Stich von der Grablegung Raphaels nach eigner Zeichnung. 1828 ward er auf Antrag von Cornelius an die Akademie nach München berufen, und hier bildete sich unter seinen Augen und seiner Mitwirkung die strenge Schule der Kupferstecher, die sich die treueste Wiedergabe der Zeichnung nach Massgabe ihrer derselben verwandten Technik ohne Suchen nach Farbe und Effekt zur Aufgabe stellte. Hier führte Amsler u. A. den Kupferstich aus nach dem Gemälde Overbecks „der Bund der Kirche mit den Künsten", ein Blatt, das wohl seine vorzüglichste Leistung ist.

Sein bedeutendster Schüler ist Jacob Heinrich Merz aus St. Gallen (geb. 1806, gest. 1877), der schon unter Joh. Heinrich Lips in Zürich, welcher einige Blätter der Nibelungen von Cornelius gestochen, in die Richtung der neuen deutschen Kunst eingeführt worden war. Zu seinen ersten Arbeiten in München gehört „Das Irrenhaus" von Kaulbach, dem alsbald das grosse, kräftig ausgeführte Blatt mit der „Zerstörung Jerusalems" von demselben Künstler folgte. Nach Cornelius stach er zuerst zwei Bilder aus der Glyptothek: „Die Nacht" und die „Zerstörung Trojas"; und so hatte er sich in den Styl des grossen Meisters eingelebt, dass er mit bestem Erfolg an die Compositionen für die Ludwigskirche gehen und „die Geburt Christi, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht" in drei grossen ausgeführten Blättern liefern konnte. Später hat er auch die Entwürfe von Cornelius zu den Fresken aus der Geschichte der Malerei, in der Pinakothek zu München, in Kupfer gestochen; dessgleichen das Leben Genellis nach dessen Zeichnungen, die Geschichte der Ruth nach Führich, verschiedene Blätter zu den „Denkmalen italienischer Malerei" von mir, etc.

Mit ihm öfter zu gemeinschaftlichen Leistungen verbunden und ausgezeichnet durch ein feines Formgefühl ist C. v. Gonzenbach aus S. Gallen, der u. a. Kaulbachs „Verbrecher aus verlorener Ehre" trefflich gestochen, auch für die o. e. „Denkmale" thätig gewesen.

Zu den Schülern und Anhängern von Cornelius gehören noch Eugen Schäffer aus Frankfurt a. M. (geb. 1803), dessen „Unterwelt" nach dem Frescobild von Cornelius in der Glyptothek classischen Werth beansprucht. Mit seiner „Madonna della seggiola" und der Madonna mit den drei Kindern (auch von Raphael) hat er später mit geringerem Erfolg einen Weg in andrer Richtung eingeschlagen.

Julius Thäter aus Dresden (geb. 1804), Amtsnachfolger von Amsler an der Akademie zu München, hat mit strengem Ernst und mit charakteristischer Wiedergabe des Originals die Prinzipien der Schule bis ans Ende festgehalten. Seine ersten grössern Arbeiten sind: die „Sachsenschlacht" nach Kaulbach und verschiedene Blätter nach den „Nibelungen" und aus der Kaisergeschichte von Jul. Schnorr im neuen Residenz- und im Saalbau zu München; ihnen folgten „Aschenbrödel" von Schwind und dessen auf der Wartburg in Fresco gemalte „Werke

der Barmherzigkeit" und der „babylonische Thurmbau" nach Kaulbachs Wandgemälde im neuen Museum zu Berlin. Danach hat er die Compositionen von Cornelius zur Friedhofhalle in Berlin im Umriss (die vier Reiter auch ausführlich) gestochen. — Von seinen zahlreichen Schülern hat sich ganz besonders Hermann Walde aus Bautzen, geb. 1827, hervorgethan. Seine Hauptthätigkeit war meinen „Denkmalen der deutschen Kunst" gewidmet. Seine Arbeiten, denen man auch in diesem Buche vielfach begegnet, zeichnen sich durch ein klares Verständniss der Vorlage wie durch eine reine und sichere Behandlung aus. In noch vollerem Masse bewährt er diese Vorzüge in meinen „Denkmalen italienischer Malerei". Ein mit Rücksicht auf malerische Wirkung ausgeführtes Blatt hat er nach Defregger gestochen.

Joseph Keller in Düsseldorf, geb. 1815 zu Linz a. Rh., hält die Mitte zwischen der zeichnenden und der malenden Behandlung des Kupferstichs, wie er denn auch zugleich nach Zeichnungen von Overbeck und Steinle und nach Gemälden von Hübner und Deger gestochen. Sein Hauptwerk ist „die Disputa Raphaels", der grösste Kupferstich der Neuzeit. Auch hat er die „Dreieinigkeit" nach Raphaels Fresco in S. Severo zu Perugia und eine Pietà nach Ary Scheffer gestochen. — Unter seinen vielen Schülern zeichnet sich vornehmlich sein Bruder Franz aus durch Arbeiten nach Overbeck (biblische Bilder) und Rethel (Tod Barbarossas). — Jacob Felsing in Darmstadt, geb. 1802, gehört — und zwar mit Auszeichnung — zu den Meistern seines Berufs, die nur in malerischer Behandlung des Kupferstichs nach der Weise von Longhi, Anderloni, Desnoyers etc. eine befriedigende Wiedergabe des Gemäldes durch den Grabstichel erreichbar erachten. Vorzügliche Werke von ihm sind: der Violinspieler nach Raphael, die Verlobung der H. Katharina nach Correggio, die Madonna di S. Francesco nach A. del Sarto, Christus u. die Schriftgelehrten nach Luini (fälschlich Leonardo).

Moritz Steinla (eigentlich M. Müller aus Steinla bei Hildesheim), geb. 1791, sah ebenfalls — wenn auch nicht in der weichen und breiten Weise der Italiener, aber doch — in malerischer Behandlung die Aufgabe des Grabstichels, Gemälden gegenüber, vorgeschrieben. Ausser einer Anzahl trefflicher Bildnisse haben wir von ihm: die Sixtinische Madonna Raphaels, die Holbeinsche Madonna mit der Familie Meyer (nach dem Dresdner Bild), Christus mit dem Zinsgroschen von Tizian, die Kreuzabnahme von Fra Bartolommeo und die Madonna della misericordia von demselben. Bei dem Stich nach dem Kindermord, einer Zeichnung Raphaels, hielt er sich streng in der Weise derselben.

Eduard Eichens und Ed. Mandel, beide in Berlin, arbeiten — der Erste vornehmlich in Zeichner-Weise (Anbetung der Hirten nach Lo Spagna (fälschlich Raphael), der Andere mehr in Maler-Weise nach den Künstlern der Schadow-Düsseldorfer Schule. — Hofmann lieferte einen guten Stich nach dem Frescobild von Cornelius, die Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder in der Casa Bartoldi in Rom.

Carl Heinrich Rahl aus Heilbronn, geb. 1779, seit 1799 in Wien, war einer der Vorgänger seines Fachs, die sich der neuen deutschen Kunst zugewendet. Sein erstes grösseres Blatt war der „Hiob" nach Wächter, dem die h. Margarethe nach Raphael folgte. Nach Wächter stach er auch eine heilige Familie, 1808 den blinden Belisar am Thore von Rom (S. die Copie danach S. 296), Andromache und Hekuba, die Horen, Cato d. Ä. und Cornelia u. a. m.; nach Carstens Scenen aus dem Inferno Dantes, die H. Cäcilia nach J. Scheffer von Leonhardshof; Manfred von Krafft und die Schlacht von Aspern von demselben; dann aber auch nach alten Meistern die „Nacht" des Correggio", die büssende Magdalena von demselben, eine Madonna

von Raphael und die H. Justina von Moretto, die fälschlich dem Pordenone zugeschrieben worden war.

Inzwischen war durch Aloys Senefelders (geb. 1771 zu Prag, gest. 1834 zu München) Erfindung der Lithographie, die anfangs nur für Schrift und für Musiknoten angewendet wurde, sehr bald den bildenden Künstlern eine Technik in die Hand gegeben, die auf leichterem Wege als dem des Kupferstichs, in einer von gewöhnlicher Zeichnung kaum verschiedenen Weise zur Vervielfältigung ihrer Werke führte, und zwar lernte man sehr rasch sowohl mit der Feder als mit der Kreide und selbst mit der Radiernadel auf den Stein zeichnen. Die Erfindung fand in sehr kurzer Zeit die weiteste Verbreitung. Senefelder selbst konnte — aus Mangel künstlerischer Ausbildung — nur beschränkten Gebrauch davon machen; er verband sich desshalb mit dem Zeichner Joh. Nep. Strixner aus Altötting (geb. 1782) und griff nun zunächst durch diesen fördernd in die Bewegung der neuen deutschen Kunst ein, indem derselbe von den Gebrüdern Boisserée erlesen wurde, die Hauptschätze ihrer Sammlung altdeutscher Gemälde, die bekanntlich in so enger und ursprünglicher Beziehung zur Reformation der Kunst gestanden, zu lithographieren.

Die Leichtigkeit, mit geringem Zeitaufwand ganz ausführliche Nachbildungen in malerischer Wirkung, selbst mit Farbenangabe vermittelst verschiedener Platten zu fertigen, gewann der neuen, sich stets vervollkommnenden Erfindung immer mehr Freunde und führte zur Anwendung für Bildnisse, Landschaften, Staffelei-Gemälde aller Art, wie zur Wiedergabe grosser monumentaler Malereien und ganzer Gemäldesammlungen, wodurch allerdings der Kupferstich sichtbar benachtheiligt wurde. Ausgezeichnete Lithographen bildeten sich zunächst in München: Franz Hanfstängel, geb. 1804, gest. 1878 der die Hauptwerke der Dresdner Galerie herausgab, wobei ihm — namentlich für Landschaft und Genre — Fr. Hohe aus Bayreuth u. A. Hülfe leisteten. — G. Schreiner gab die Fresken der Allerheiligen-Hofcapelle von H. Hess und die der Basilica in München in grossen Lithographie-Werken heraus. — In der Lithographie mit der Radiernadel that sich G. Herwegen in München hervor.

Wie grosse und mannichfaltige Dienste nun auch die Lithographie der Kunst leistete, in die volksthümlichen Bestrebungen derselben griff sie doch nicht wirksam genug ein; namentlich fehlte ihr eine leichte und vornehmlich eine unmittelbare Verbindung mit dem Buchdruck, durch die sie auf eine genügende Verbreitung hätte rechnen können. Da gerieth der Münchner Künstler Caspar Braun auf den Gedanken, den Holzschnitt in der einfachen Weise des XVI. Jahrhunderts wieder aufzunehmen und in Verbindung mit heitern und ernsten Dichtungen dem Volke anzubieten. Er gründete in Verbindung mit seinem Freunde Fr. Schneider das Wochenblatt der Fliegenden Blätter und gewann mit Witz und Laune und sprudelndem Humor und mit charakteristischen Zeichnungen nicht nur die allgemeinste Verbreitung, sondern weckte auch allerorten verwandte Kräfte, so dass sich bald in verschiedenen deutschen Kunststädten Schulen für den Holzschnitt bildeten, unerschöpfliche Quellen von Kunstleistungen, denen es gelang, das gesammte Leben zu durchdringen und bis in seine gewöhnlichsten Bedürfnisse zu erheitern und zu verschönern. So wurde der Holzschnitt die Veranlassung für Ludwig Richter, dass er das Füllhorn seiner gemüthreichen Phantasie vor dem Volke ausschütten und ihm sein eignes Bestes zum Bewusstsein bringen konnte; dem Holzschnitt danken wir die Fülle der Kindheit-Lebensbilder von Oskar Pletsch und die Tausende von Illustrationen der Bücher für die Jugend, von Abbildungen aus allen Reichen der Natur, wie von geo- und typographischen Ansichten. Nur mit Hülfe des Holzschnittes können illustrierte Zeitungen die staunenswerthe Aufgabe lösen, allen

Erscheinungen der Gegenwart wie der Vergangenheit gleichsam mit dem Spiegel in der Hand zu folgen und das aufgenommene Bild in vieltausendfacher Wiedergabe durch die Welt zu senden. Schon erscheint kein Kalender mehr ohne Zugabe von Holzschnitten, und man kann an keinem Buchbinderfenster vorüber gehen, ohne die Bilderlust in Scherz und Ernst zu bemerken, die der Holzschnitt auf die mannichfachste Weise daselbst für Jung und Alt ausgestellt hat.

Dem Bestreben, auf möglichst sicherem, aber auch möglichst mühelosem Wege ganz treue Nachbildungen von Naturgegenständen und von Kunstwerken zu gewinnen und auf mechanischem Wege zu vervielfältigen, kam nun die Erfindung Daguerres, die sich zur Photographie entwickelt und endlich zum Photographie-Druck gesteigert hat, mit Leistungen entgegen, welche den vervielfältigenden Künsten bisher unerreichbar gewesen und sie damit für abgethan zu erklären schienen. Wo es sich bei solchen Leistungen, wie bei Handzeichnungen, feinen Ornamenten etc. um ein Facsimile handelt, wird die Künstlerhand leicht ermüden, aber in der Nachbildung vollendeter Kunstwerke wird der Kupfer- oder Stahlstich durch die eignen, ihm innewohnenden Kunstkräfte, so lange diese ungeschwächt in Anwendung kommen, seinen überwiegenden Werth bewahren.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ORTS- UND NAMEN-VERZEICHNISS.

(A = Architektur; B = Bildnerei; M = Malerei. * Vervielfältigende Kunst. f. folgende Seite.)

Aachen, A. 23. *327.
Achen, Hans van, M. 263.
Achenbach, Andr., M. 320.
Adalbert, M. 31 f. 40.
Adam, Albr., M. 317.
Aeltlin, A. 131.
Ahlert, A. 103.
Aldegrever, Heinr., *330.
Alpirsbach, A. 51.
Altdorfer, Albr., M. 245. *330.
Altenberg, B. 123.
Altenkirchen, A. 73.
Altenstadt, A. 51. 69.
Ammerling, M. 321.
Amster, Samuel, *333.
Amsterdam 283 (Rembrandt).
Andreä, A. 322.
Angermünde, A. 73.
Anklam, B. 147.
Antwerpen, M. 160. 163. 174. 178. 251. (Qu. Massys). 253. (B. v. Orley) 273. (Rubens) 280. (Van Dyk).
Aquila, Johannes, M. 201.
Arigo, M. 31.
Arnold, A. 304.
Aschaffenburg, M. 245. B. 250.
Augsburg, 8. A. 51. 259. B. 123. 260. M. Alte schwäbische Malerschule 203 ff. Holbain. H. Burgkmaier 210 f. 248. A. Dürer 231. Kunsthandwerk 265.
Backhuysen, Ludolf, M. 294.
Baldini, Baccio *329.
Balen, Heinr. van, M. 262.
Bamberg, A. 51. 73. 85. (Dom). B. 146 f.
Bandel, B. 117. 322.
Barth, Carl, *334.
Basel, A. 73. M. 236 ff.
Baumgartner, Ulr., Khdw. 265.
Bayreuth, A. 267 f.
Beaune, M. 163.
Becker, Jac., M. 319.
Bega, Corn., M. 288.
Begas, C., M. 323.
Beham, Hans Sebald und Barthel, *330.
Bencz, Georg, *330.
Bendemann, Ed., M. 319.
Berengar, M. 31.
Bergen, A. 73.
Berger, A. 135.
Berges, Heinr., B. 322.
Berghem, Nicolaus, M. 291.
Bergler, Jos., M. 305.
Bernward, B. 11. 38.
Berlin, M. 154 ff. (Van Eyk) 165 ff. (Roger) 174. (Memling) 178. (Dierk Bouts) 189. (Cöln. Schule) 201 (Art Schongauers) 202. (Zeitblom) 252. (Qu. Matsys.) 253. (Cozcio.) 280. (Van Dyk) 283. (Rembrandt) 322. (Neuzeit.) A. 267.
Binck, Jacob, *330.
Binder, M. 321.
Bingen, M. 202.
Blaas, M. 321.
Bläser, Gust., B. 322.
Blaubeuren, B. 140. M. 203.
Blauen, Heinr., B. 148.
Blenheim, M. 277 (Rubens).
Bles, Herri, M. 254.
Bloemart, Abr., M. 262.
Böblinger, Matthias, A. 131 f. 133.
Bocholt, Franz v., *329.
Bocksberger, Hans, M. 263.
Boisserée, Sulp. 102.
Bol, Ferd., M. 284.
Bonifacius 21. 27.
Bonn, A. 73. 85. 90.
Boos, Ant., B. 269.
Bopfingen, B. 140. M. 199.
Both, Joh. u. Andr., M. 293.
Bouts, Dierk, M. 177.
Brachadicz, A. 111.
Brakenburg, Regner, M. 288.
Brandenburg, A. 73. 115. M. 245.
Braunschweig, A. 72. 85. 116.
Brower, Adr., M. 287.
Breitenau, A. 51.
Bremen, A. 258.
Breslau, B. 123. 148. M. 216.
Breughel, Peter d. Ae., M. 262.
Breughel, Peter d. Jüng., M. 264. (Höllen-Breughel).
Breughel, Peter Johann, M. 292. (Sammt-Breughel).
Brill, Paul, M. 293.
Brill, Matthias, M. 293.
Brügge, M. 160. 170. 183.
Brüggemann, Hans, B. 147.
Brugger, F., B. 317.
Brüssel, A. 135. M. 165. 253.
Bürglin, A. 72.
Bürkel, Heinr., M. 317.
Burgkmaier, M. 210. 247. *327.
Burgschmiet, B. 117.
Burnitz, A. 304.
Calcar, B. 147. Jan van, M. 253.
Camin, A. 73.
Campin, M. 162.

Candid, Peter, M. 260 f.
Candid, Peter (P. de Witte) M. 263—4.
Carlsruhe, M. 208. MBA. 320.
Carstens, Asmus Jac., M. 298.
Carloun, C. Ant., A. 267.
Cassel, A. 268. B. 284.
Catel, Franz, M. 314.
Chateauneuf, A. 304.
Chatsworth, M. 159.
Chodowiecky, Daniel Nicolaus, M. 297.
Chorin, A. 115.
Clasen, Lor., M. 319.
Cleve, M. 128.
Coblenz, A. 73.
Cöln, A. 8. 73. 75. (Maria auf d. Capitol pp.) 85 — 101 (Dom). B. 120. 147. M. 127. 129. 186 f. 188 ff. 196. 259. (Rathhaus) 231. 268.
Cornelius, Peter v., M. 306. 308. 323.
Cöslin, B. 147.
Colberg, B. 147.
Colmar, M. 200.
Columban, 21.
Conrad II. 54.
Constanz, A. 51.
Cornelissen, Corn., M. 262.
Courtray 280 (van Dyk).
Coyp, Albert, M. 292.
Cozzie, M. 253.
Cranach, Luc., M. 245.
Crola, M. 317.
Czermak, Jaroslaw, M. 322.
Däge, Ed., M. 323.
Dähling, H., M. 323.
Dagulf, M. 32.
Dannecker, Joh. Heinr. v., B. 304.
Danhauser, J., M. 321.
Danzig, A. 115. 259. B. 148. M. 167.
Darmstadt, M. 187. 193. 239.
David, Jacques Louis, M. 298.
Deger, Ernst, M. 319.
Denner, Balth., M. 285.
Denzinger, A. 113.
Dielmann, Jac., M. 319.
Dienecker, Jos., *327.
Diepenbeck, Abr. v., M. 279.
Dieterich, Joh. Fr., M. 320.
Dondorf, A., B. 324.
Donner, R., B. 269.
Dow, Gerard, M. 289. 294.
Drake, Fr., B. 322 f.
Dresden, M. 161 (Van Eyk). 197 (Meister v. Tode Mariä). 239 (Holbein). 270 (Rubens). 282 (Rembrandt). A. 257. 267. 286. (Genre). 323 (Neuzeit).
Droste, A. 322.
Ducq, Jan le, M. 291.
Dürer, Albr., M. 218 ff. 327. *330.
Düsart, Corn., M. 288.
Düsseldorf 318. 320.
Dyk, Anton van, M. 279 ff.
Eberhard, Conr., B. 316. — Franz, B. 316.
Eberle, Ad., M. 317.
Echternach, A. 39. 51.
Edelinck, Gerh., *332.
Eeckhout, Gerbrandt van den, M. 284.
Eggers, Carl, M. 314.
Eichens, Ed., *335.
Eisenlohr, A. 304. 320.
Elisabeth v. Thüringen 98.
Ellena, A. 73.
Elzheimer, Ad., M. 264.
Emmeran 21.
Engelberger, Burkh., A. 131.
Engelbrechtsen, M. 252.
Engerth, E., M. 321.
Enhuber, v., M. 317.
Ensinger, A. 131.
Entres, J., AB. 317.
Erfurt, A. 114. 133. AB. 135. B. 147. 249.
Eschach, M. 202.
Essen, A. 32. BM. 40.
Esslingen, A. 133.
Eustasius 21.
Eveling, A. 322.
Everdingen, Aldert v., M. 294. *332.
Eyk, Hubert van, M. 150 ff. 158.
„ Johann van, M. 151 ff. 159.
„ Margaretha van, 151.
Ezdorf, Chr., M. 317.
Ezechias 41.
Fay, Jos., M. 319.
Fellner, A. 112.
Felsing, Jac., *335.
Fernkorn, B. 321.
Ferstel, H., A. 321.
Fesele, Melchior, M. 245.
Fiamingo (Francois de Quesnoy), B. 268.
Finiguerra, Maro, *329.
Fischer, Ant., M. 317.
„ Carl v., A. 304.
„ v. Erlach, Joh. Bernh., A. 267.
„ Ferd. Aug., B. 322.
Flinck, Govaert, M. 284.
Florenz, M. 179. (Hugo v. d. Goes.) 222 (A. Dürer). 231 (Derselbe). 252 (Lucas v. Leyden). 271 (Rubens). 280 (Van Dyk).
Floris, Franz, M. 262.
Flüggen, Gisb., M. 317.
Fohr, Carl, M. 314.
Frank, Brüder, M. 262.
Frankenberg, A. 72.
Frankfurt a. M., A. 133. B. 123. ABM. 320. M. 130 (Cöln. Schule). 166 (Roger v. d. W.). 189 (Meister Stephan). 198 (Meister vom Tod Mariä). 226. 231 (A. Dürer).
Fratta, M. 201.
Freiberg i. E., A. 134. B. 79.
Freiburg i. Br., A. 73. 110. B. 124. M. 237. 244.
Freiburg a. d. U., A. 72 f.
Fries, Ernst, M. 314.
Fritzlar, A. 73.
Füger, Fr. Heinr., M. 305.
Führich, Jos., M. 321.
Fulda, A. 27.
Fürstenwalde, AB. 135.
Fürth, AB. 135.
Füssli, Joh. Heinr., M. 296.
Füterer, Ulrich, M. 213.
Furtmayer, Berthold, M. 212.
S. Gallen, A. 32.
Gallus 21.
Gandersheim, A. 72.
Gankofen, A. 134.
Gardelegen, A. 73.
Gärtner, Fr. v., A. 316.
Gasser, H., B. 321.
Gauermann, Fr., M. 321.
Gebwiller, A. 73.
Gegenbauer, Ant., M. 320.
Gelnhausen, A. 73. 76. 85. 87.
Gemünd, B. 140.
Genelli, Bon., M. 321.

Gent, M. 154.
Genua, M. 181. 197. 280 (Van Dyk).
Gerard, David, M. 180.
Gerard v. Gent, M. 180.
Gerhard, A. 101. B. 259. f.
Gerlach, A. 108.
Gernrode, A. 35.
Gero 35.
Gilly, F., A. 322.
Glockenton, Nic., M. 245. *329.
St. Goar, B. 262.
Godel, B. 250.
Godescalcus, M. 32.
Goltzius, Heinr., M. 263. *331.
Gonzenbach, C. v., *334.
Görlitz, A. 133.
Goslar, A. 72.
Goyen, Jan van, M. 293.
Graf, Urse, *329.
Gras, Casp., B. 260.
Greifswalde, B. 147.
Grien, Baldung, M. 244.
Gries, MB. 142.
Grosse, Th., M. 323.
Gruenewald, Matth., M. 245.
Gurk, A. 73.
Gurlitt, M. 321.
Gutensohn, J. G., A. 315.
Haag, M. 173. 178. 252. 283 (Rembrandt).
Hackert, Phil., M. 297.
Hagenau, A. 73.
Hähnel, E., B. 324.
Haider, Simon, B. 143.
Hainhofer, Ph., Khdw. 265.
Hainrich, A. 131.
Hainz, Jos., M. 263.
Halberstadt, A. 51. 67. 106. B. 69. M. 68. 82. 129.
Halbig, B. 317.
Hall, B. 140.
Halle, A. 133. M. 245.
Haller, A. 304.
„ Joh., B. 316.
Hals, Franz, M. 284.
Hamersleben, A. 72.
Hanfstängel, Franz, *336.
Hannover, A. 269.
Hanover, AB. 322.
Hans d. Steinmeissel, B. 139.
Hans v. Cöln zu Zwolle *329.
Hansch, M. 321.
Hansen, A. 321.
Hartmann, Ferd., M. 305.
Hase, A. 322.
Hasenclever, Pet., M. 319.
Hecklingen, A. 51.
Heeda, Vigor van, M. 294.
Heem, David de, M. 294.
Heemskerk, M. 253.
Heerberg, M. 202.
Heideck, v., M. 317.
Heidelberg, A. 258. B. 261.
Heideloff, C., A. 315.
Heilsbronn, A. 73. 134.
Heinlein, H., M. 317.
Heinrich, B. 148.
Heinrich d. Salier, B. 117.
Heinrich II., 11. 42 ff.
Helmsdorf, Friedr., M. 314.
Helmstaedt, A. 72.
Helst, Barth. v. d., M. 284.
Henschel, J. Werner, B. 316.
Herimannus, M. 83.
Herlen, Fritz, B. 139. M. 199.
Hermann, C., M. 317.
Herwegen, G., *336.
Hess, Heinr., M. 314.
„ Peter, M. 317.
Hessemer, F. H., A. 320.
Hildebrand, Luc. v., A. 267.
„ Th., M. 319.
Hildesheim, A. 51. 73. B. 37.
Hilger, Georg, B. 262.
Hiltensperger, G., M. 317.
Hirschau, A. 51.
Hobbema, Meindorf, M. 294.
Hoefnagel, M. 263.
Hofer, Ludw., B. 320.
Hohe, Fr., *336.
Holbein, Hans d. Ae., M. 204 ff.
Holbein, d. J., M. 210 f. 235 ff.
Holl, Elias, A. 259.
Holzschuher, Carl Eucharius, A. 259.
Honthorst, Gerh., M. 285.
Hontekoeter, Melch., M. 292.
Hooghe, Pieter de, M. 290.
Hübner, Carl, M. 319.
„ Jul., M. 318.
Hübsch, A. 58. 304. 320.
Hugo v. d. Goes, M. 178.
Hültz, Joh., A. 108.
Hunäus, A. 322.
Huysum, Jan, M. 295.
Jäger, M. 321.
Jamitzer, Wenzel, Khdw. 265.
Jamnitzer, Chr. *330.
Jardin, Carl du, M. 291.
Jasomirgott 111.
Jenischen, B. *330.
Jerichow, A. 73.
Ilbenstadt, A. 73.
Ilsenburg, A. 51.
Ingelheim, A. 22.
Ingelheim, Hans v., A. 133.
Ingobert, M. 32.
Innsbruck, B. (Maximilians Denkm.) 250. 260.
Jodocus von Gent, M. 162.
Jordaens, Jac., M. 279.
Jordan, Rud., M. 319.
Ittenbach, Fr., M. 319.
Jüterbock, AB. 135.
Junghanns, Nürnberg 1472, *326.
Justus de Alamagna, M. 179.
Justus von Gent, M. 179.
Kalkreuth, AB. 135.
Kallide, Th., B. 322.
Kaltenmoser, C., M. 317.
Karl d. Gr. 9. 22.
Karl d. Kahle 31.
Kartheim, M. 126.
Kaschau, M. 216.
Katzwang, AB. 135.
Kaufmann, Angelica, M. 297.
Kaulbach, Wilh. v., M. 317. 323.
Keller, Jos., *335.
Keulen, Jansen v., M. 284.
Keyser, Theodor de, M. 284.
Kilchberg, M. 202.
Kilian 21.
Kintz, G., B. 324.
Kirner, J. B., M. *337.

Kiss, Aug., B. 323.
Klenze, Leo v., A. 315.
Klöber, Aug. v., M. 323.
Knabl, Jos., B. 317.
Knapp, A. 304.
Knapp, J. M., A. 315.
Knaus, Ludw., M. 319.
Kneller, Gottfr., M. 285.
Knobelsdorf, H. G. W. v., A. 267.
Knoll, Conr., B. 317.
Koberger, Ant., *327.
Koch, Joh. Ant., M. 302.
Köhler, Chr., M., 319.
Kolbatz, A. 73.
Kolbe, M. 323.
Königslutter, A. 51.
Konradsburg, A. 72.
Kopf, B. 320.
Krafft, Ad., AB. 134. 143. B. 144.
Kraft, Ludwig, 131.
Kraft, Peter, M. 321.
Krakau, B. 145.
Kreglingen, B. 140.
Krüger, Franz, M. 323.
Krumper, Hans, B. 260.
Kügelgen, Gerhard, M. 305.
Kulmbach, Hans v., M. 244.
Kümmel, G., B. 323.
Kuntz, M. 126.
Kupelwieser, Leop., M. 321.
Laach, A. 65.
Lambert Lombardus (L. Sustermann), M. 262.
Landsberg, A. 72. 74.
Landshut, A. 133.
Lange, L., A. 27. 316.
Langer, Peter v., M. 305.
Langhans, C. G., A. 305.
Langhans, C. F., A. 315.
Lasaulx, K. B. J. v., A. 315.
Launitz, S. v. d., B. 320.
Lautensack, H. S., *330.
Laves, A. 322.
Lehnin, A. 73.
Leins, Chr., A. 320.
Lenz, T. W., B. 208.
Lerch, Niclas, B. 148.
Lessing, C. F., M. 319.
Leutze, Em., M. 319.
Leyden, Lucas von, M. 252. *330.
Lienhart v. Regensburg (um 1450), *326.
Lievin v. Antwerpen, M. 180.
Limburg a. d. L., A. 85. 88.
Lips, Heinr., *334.
Lissabon, M. 193. 242.
Liverpool, M. 160.
Lohkorn, B. 140.
London, M. 160. 242. 271 (Rubens). 280 (Van Dyk). 282 (Rembrandt).
Lothener, M. 186.
Löwen, A. 135. M. 178. 251.
Lübeck, A. 115. 135. M. 174.
Lucca, A. 20.
Lucidel, Nic. (Neuchatel), M. 263.
Ludwig I. K. v. Bayern 58. 315.
Luithard, M. 31.
Luzern, M. 236.
Maas, Nicolaus, M. 284.
Mabuse, Joh. Gossart, M. 252.
Madrid, M. 151. 164. 184. 280 (Van Dyk).
Magdeburg, A. 85. 100. B. 123. M. 127.
Magnus, Ed., M. 323.
Mahinger, M. 212.
Mainz, A. 52. 85. B. 123. M. 193.
Malitsch, Ferd., M. 321.
Mandel, Ed., *335.
Mander, C. van, M. 262.
Marburg, A. 98. 116. B. 123.
Marienburg, A. 116.
Marko, C., M. 321.
Massimo, Marchese, 306.
Masson, Anton, *332.
Massys, Jan, M. 252.
Massys, Quentin, M. 251.
Matthäi, Friedr., M. 305.
Mauch, J. M., A. 320.
Maulbronn, A. 73. 85.
Maurer, A. 113.
Maurmünster, A. 52. 63.
Max, Jos. u. Emanuel, B. 321. 322.
Maximilian I. K. v. Bayern 58.
Meckenem, Israel, *329.
Meeren, Gerard v. d., M. 162.
Meinwerk, Bischof v. Paderborn, *328.
Meissen, A. 114. 135. B. 93. M. 246.
Meister d. Bartholomäus, M. 192.
„ d. Familie Hackenay, M. 191.
„ von Liesborn, M. 198.
„ L. F., M. 211.
„ d. Lyversberg. Passion (v. Werden), M. 189.
„ d. Hieronymus-Altars, M. 217.
„ v. Tod der Maria, M. 194 f.
„ mit dem Glücksrad *329.
„ der Bandrollen *329.
„ E. S. *329.
„ der Sibylle *329.
„ der Spielkarten *329.
„ des Alphabets *329.
Memleben, A. 72.
Memling, M. 169.
Mengelberg, Otto, M. 319.
Mengs, Raph. Ant., M. 295.
Menzel, Ad., M. 323.
Merseburg, A. 72. 134.
Merz, H., *334.
Metzger, Ed., A. 316.
Metzu, Gabr. v., M. 289.
Meulen, Franz van der, M. 291.
Meyer, M. 321. B. 322.
Meyerheim, Ed., M. 323.
Mielich, Hans, M. 263.
Mieris, Franz v., M. 289.
„ Wilhelm, M. 290.
Mignon, Abr., M. 295.
Millet, Franz, M. 293.
Mintrop, Th., M. 319.
Mirevelt, M., M. 284.
Mol, Pieter van, M. 279.
Moller, A. 102.
Möller, B. 323.
Moller, G., A. 315.
Molthan, A. 322.
Moor, Antonis de (A. Moro), M. 263.
Moosburg, A. 73.
Morgenstern, Chr., M. 317.
Moser, Lucas, B. 140.
Mostaert, Jan., M. 254.
Mücke, Heinr., M. 319.
Mühlhausen, M. 126.
Müller, Andr. u. Carl, M. 319.
„ C., M. 320.

Müller, Friedr. (Teufels-M.), M. 297.
„ J. B., A. 321.
„ Joh. Gotth. v., *333.
„ Moritz (Feuer-Müller), M. 317.
München, A. 134.
München, B. 43. 45. 123. 138. (Altarwerk, Denkstein auf d. Fürstengruft). M. 128. (Mr. Wilhelm.) 158. (Hubert v. Eyk?) 166 ff. (Roger v. d. W.) 172. (Memling.) 178. (Dierk Bouts, Hugo v. d. Goes.) 189 f. (Mr. Stephan.) 192. (M. d. Barth.) 194. (M. v. Tod Mariä.) 201. (M. Schön.) 203. (Martin Schaffner.) 206. (Holbein d. A.) 212. (B. Furtmayr.) 229 ff. (A. Dürer.) 245. (M. Gruenewald.) 246. (Lucas Cranach.) 248. (Burgkmaier.) 259 ff. (Michaeliskirche etc.) 269. 252. (Qu. Matsys.) Lucas v. Leyden. 253. (Mabuse Cozcie.) 254. (Heemskerk. Teppich.) 263. (Renaissance.) 271. (Rubens.) 282. (Rembrandt.) Kunsthandwerk 265. ABM. 315 ff.
Muschgat, Jörg, B. 250.
Näke, Heinr., M. 314.
Nason, Peter, M. 294.
Naumburg, A. 72. 85. 91. B. 92.
Neapel, M. 197.
Neefs, Peter, M. 294.
Neher, Bernh., M. 320.
Nehring, J. Arn., A. 267.
Netscher, Caspar, M. 290.
Neumann, Balth., A. 267.
Neureuther, Eug., M. 317.
Neuss, A. 88.
Neuwerk, A. 72.
Nördlingen, B. 140. M. 199. 202. 244.
Nüll, van der, A. 321.
Nürnberg, A. 73. 115. 116. AB. 134. 143. 259. B. 120. 144. (Ad. Kraft.) 146. (Veit Stoss.) 248 f. (P. Vischer.) 260. Kunsthandwerk. 265. 269. M. 126. 128. 159. 188. (Mr. Stephan.) 203. (Zeitblom.) 214 f. (Wolgemut.) 231. (Dürer.) 244. (H. v. Kulmbach.)
Ohlmüller, J. D., A. 316.
Ohmacht, Landelin, B. 304.
Oleymann, A. 108.
Olivier, Fr. v., 314.
Olmendorf, H. v., M. 213.
Oosterwyck, Maria v., M. 295.
Oppenheim, A. 113.
Orley, Barend von, M. 253.
Ostade, Adr. v., M. 287. Isaak, v., M. 288. *332.
Otto II. 39.
Otto III. 26. 41.
Ottokar v. Böhmen 111.
Oudenaerde, A. 135.
Overbeck, Friedr., M. 305.
Pacher, Mich., MB. 141. f. M. 216.
Palamedes, Steffens Ant., M. 291.
Paris, M. 161. 165. 173. 193. 197 f. (Meister v. Tod Mariae.) 276. (Rubens.) 280. (Van Dyk.) 282. (Rembrandt.)
Passavant, J. D., M. 314.
Patenier, Joach., M. 254.
Pauditz, Chr., M. 284.
Paulinzelle, A., 51.
Persius, A. 222.
Petersberg, A. 51. M. 251.
Petershausen, A. 73.
Pettenkofen, M. 321.
Peutinger, Conr., 250.
Pfannschmidt, G. K., M. 323.
Pfenning, M. 216.
Pfintzing, B. 117.
Pforr, Franz, M. 314.
Pleydenwurf, Wilh., M. 221. *327.
Plüddemann, H., M. 319.
Pochmann, Joh. Lebr., M. 305.
Poel, Egbert v. d., M. 288.
Poelenburg, Corn., M. 264.
Poilly *332.
Pollagio, C., B. 259 f.
Polydor (Glauber), Joh., M. 293.
Portius, Paul, *332.
Potter, Paul, M. 292. *332.
Pöttnitz, A. 72.
Pourbus, Franz, M. 262.
Prachawitz, Peter v., A. 111.
Prag, M. 125. 135. 223. 231. 321. A. 259. B. 260.
Prandauer, Jac., A. 207.
Preller, Fr., M. 320 f.
Prenzlau, A. 115.
Quedlinburg, A. 35.
Quellinus, E., M. 279.
Racholf, M. 27.
Rahl, C., M. 321.
„ C. H., *335.
Ramberg, v., M. 317.
Ramboux, M. 314.
Ramersdorf, A. 85.
Rauch, Chr., B. 322.
Ravenna, A. 6. 20.
Ravenstyn, Joh. van, M. 284.
Rebell, Jos., M. 314. 321.
Rebnitz, M. 314.
Regensburg, A. 51. 73. 112. (Dom.) 116. AB. 81. B. 122. 249. (P. Vischer.)
Rehberg, Henning v., M. 126.
Reich, B. 320.
Reinhart, Joh. Chr., M. 303.
Reinhold, Heinr., M. 314.
Rembrandt van Ryn, M. 281. *331.
Rethel, Alfr., M. 319. 320.
Rhabanus Maurus 27.
Richenberg, A. 51.
Richter, Gust., M. 323.
„ Ludwig, M. 323.
Riemenschneider, Tilm., B. 146.
Riepenhausen, Brüder, M. 314.
Rietschel, Ernst, B. 321. f. 324.
Ring, Peter de, M. 294.
Rittagshausen, A. 72.
Rittgen, v., A. 321.
Rohden, M. v., M. 314.
Rom, M. 161. 246. B. 268. M. 305 ff. B. 323.
Römhild, B. 250.
Roos, Peter Phil., (Rosa di Tivoli,) M. 292.
Roritzer, Matth., A. 113.
Rösner, A. 112. 321.
Rotermund, B. 117.
Rothenburg a. d. T., B. 140.
Rottenhammer, Joh., M. 263.
Rottmann, C., M. 317.
Ruaf, A. 112.
Ruben, Chr., M. 321 f.
Rubens, Peter Paul, M. 270.
Rudhardt, A. (?) 28.
Rudolph v. Habsburg 111.
Rugendas, Georg Phil., M. 291.
Ruheland, M. 217.
Ruscheweyh, Ferd., *333.
Russ, C., M. 321.
Rustige, Heinr., M. 320.
Ruysch, Rachel, M. 295.
Ruysdael, Jac., M. 293.
„ Salomon, M. 294. *332.

Ryckaert, David, M. 288.
Rysbraek, Peter, M. 293.
Saerbor, Lor., B. 250.
Saftleben, Hermann, M. 293.
Salentin, M., 319.
Salzburg 8.
Salzwedel, A. 73. 85.
Sandrart, Joach. v., M. 285.
Sanguinetti, Fr., B. 322.
Schadow, Joh. Gottfr., B. 304.
„ Wilhelm, M. 311. 323.
„ Rudolph, B. 323.
Schafner, Mart., M. 203.
Schalken, Gottfried, M. 290.
Schaller, L., B. 317. 321.
Schäufelein, M. 244. *327.
Schedel, Hartm., *327.
Scheffer, Joh., v. Leonhardshof, M. 313.
Schelte *332.
Schick, Gottlieb, M. 302.
Schievelbein, F. H., B. 323.
Schilling, Joh., B. 324.
Schinkel, Alb., M. 126.
Schinkel, C. Fr., A. 322.
Schirmer, J. W., M. 319.
„ Wilh., M. 323.
Schleich, Ed., M. 317.
Schleifros, Ant. Frhr. v., 27.
Schleswig, B. 147.
Schlüter, Andr., A. 267. B. 268.
Schmidt, Fr., A. 321.
„ G. F., *333.
Schmutzer, J. W., *333.
Schneeberg, M. 246.
Schnorr, Julius v. Carolsfeld, M. 313.
„ Ludwig Ferd., M. 321.
Schömann, M. 321.
Schön, Heinr., A. 260.
Schongauer (Schön), Mart., M. 200. *329.
„ Ludwig u. Bartholomäus, *329.
Schonhofer, B. 117.
Schorel, Jan van, M. 253.
Schrader, Jul., M. 323.
Schraudolph, M. 36. 317.
Schreiner, G., *336.
Schrödter, Ad., M. 319 f.
Schröter, Georg, B. 262.
Schulpforte, A. 72.
Schulz, L., M. 321.
Schut, Corn., M. 279.
Schwabach, AB. 135. M. 215.
Schwanthaler, Ludw., B. 316.
Schwarz, Christ., M. 263.
Schwarzrheindorf, A. 73 f.
Schwenck, F. W., B. 324.
Schwerin, A. 115.
Schwind, Mor. v., M. 318. 321.
Seckau, A. 73.
Seehausen, A. 73.
Semper, Gottfr., A. 315.
Senefelder, Aloys, *336.
Sesselschreiber, B. 250.
Settegast, J. A., M. 320.
Seyfers, Daniel, M. 294.
Sicardsburg, v., A. 321.
Sickinger, A., B. 317.
Sigmaringen, M. 202.
Silber, Jon., Kunsthdw. 265.
Slingeland, Pieter van, M. 289.
Snayers, Peter, M. 291.
Snyders, Franz, M. 292.
Soest, M. 82.
Sohn, C., M. 319.
Soller, A. 322.
Solothurn, M. 240.
Soutmann, P., *332.
Speier, A. 54.
Sporer, Hans, *327.
Spranger, Barth., M. 263.
Stargard, A. 115. 135.
Steen, Jan, M. 288.
Steffan, J. G., M. 317.
Steinbach, Erwin v., A. 108.
„ Johann, 108.
Steinbrück, Ed., M. 319.
Steingaden, A. 73.
Steinhäuser, B. 323.
Steinla, Mor., *335.
Steinle, Joh. Ed., M. 320.
Stendal, A. 115.
Stephan, Mr., M. 186.
Stettin, M. 126.
Stier, Wilh., A. 322.
Stilke, Herm., M. 317. 319.
Stoss, Veit, B. 144.
Strack, J. H., A. 322.
Stralsund, A. 115. B. 147. M 126.
Strixner, Joh. Nep., *336.
Stüler, Aug., A. 322.
Stürmer, C., M. 317.
Stuttgart, B. 261. B.M. 320.
Sustris, Fr., B. 259. 263.
Sutter, M. 314.
Suyderhof, Jonas, *332.
Swanefeldt, Herm. van, M. 293.
Swoboda, Carl, M. 322.
Teniers, Dav. d. Ae., M. 286.
Terburg, Gerhard, M. 288.
Thann, M. 202.
Thäter, Jul., *334.
Theoderich 5. 18.
Theoderich v. Prag, M. 126.
Theophanu 39.
Thorwaldsen, Alb., B. 299.
Thouret, Nic. Fr. v., A. 304.
Thulden, Th. van, M. 279.
Tidemann, Ad., M. 319.
Tieck, Fr., B. 323.
Tiefenbronn, B. 140.
Tischbein, Joh., Heinr. Wilh., M. 296.
Trautenwolf, Egid., M. 214.
Trenkwald, Matth., M. 322.
Tribsees, B. 124.
Trier, A. 7. 13. 20. 50. 73. 98.
Trippel, Alex., B. 297.
Troschel, J., B. 323.
Tulln, A. 7.
Tundörfer, Leo, 113.
Tuotilo, B. 30.
Turin, M. 173.
Uckermünde, B. 147.
Ulm, A. 131. AB. 135. B. 142.
Unterberger, Chr., M. 296.
Vautier, M. 319.
Veen, Martin v. (Heemskerk), M. 253.
Veen, Octavius van (Ottovenius), M. 262.
Veit, Johannes, M. 314.
„ Phil., M. 312. 320.
Velde, Esaias van de, M. 291.
„ Adrian v. de, M. 292.

Bayerische Staatsbibliothek München

Velde, Wilhelm v. de, d. Jüng., M. 294.
Venedig, M. 175.
Victor, Jan, M. 284.
Vinckenboom, David, M. 262.
Vischer, Peter, B. 248 ff.
„ Corn., *332.
Vogel, Ludwig, M. 314.
„ C., v. Vogelstein, M. 314.
Voigtel, A. 103.
Voit, A. 113. 316.
Vorstermann, Luc., *332.
Vos, Martin de, M. 262.
Vriendt, F. de, M. 262.
Vries, Adr. de, B. 260.
Wach, C., M. 323.
Wächter, Eberh. v., 303.
Wagner, Mart., B. 304.
„ Th., B. 320.
Walde, Herm., *335.
Waldmüller, F. G., M. 321.
Waterloo, Ant., M. 293.
Wechler, G., *330.
Wechselburg, A. 72. 77. B. 78.
Weenix, Joh. Bapt., M. 291.
„ Jan, M. 291.
Weimar, M. 246. 320.
Weinbrenner, Friedr., A. 304.
Weitsch, Friedr., M. 305.
Wenceslaus von Olmütz *329.
Wendelstadt, A. 320.
Wengen, M. 203.
Wenzla, A. 111.
Werff, Adr. v. d., M. 285.
Weyde, Roger v. de, M. 162—169.
Wichmann, C. F. u. C. Wilhelm, Brüder, B. 323.
Widnmann, M., B. 316.
Wien, A. 73. 111. 267. B. 148. 269. M. 160 f. (J. v. Eyk). 181 (Gerard David). 196 (Mr. v. Tod Mariä). 201 (Joh. Aquila). 216 (p. Fennig). 225 ff. (A. Dürer). 252 (Lucas v. Leyden). 253 (B. v. Orley). 262 (F. Floris) 271 (Rubens). 282 (Rembrandt). MAB. 321.
Wilhelm, Mr., M. 128.
Wille, Joh. Georg, *332.
Wimpfen, A. 114.
Winckler, Bernh., A. 131.
Winfried 21.
Wislicenus, A. H., M. 323.
Wittenberg, B. 249. 262.
Wolfegg-Waldsee, Codex v., M. 211.
Wolfenbüttel, M. 245.
Wolff, Alb., B. 322.
S. Wolfgang, MB. 141.
Wolgast, B. 262.
Wolgemuth, MB. 143. M 214. *327.
Worms, A. 59.
Wouwerman, Philipp, M. 291.
Wredow, Aug., B. 322.
Wurmser, Nic., M. 126.
Würzburg, A. 133. B. 146.
Wurzelbauer, Ben., B. 260.
Wynants, Jan, M. 293.
Wynrich, Heinr., M. 128.
Zanth, Ludw. v., A. 320.
Zauner, Franz, B. 269.
Zeitblom, Barth., M. 141. 201.
S. Zeno, A. 5.
Zerbst, A. 134.
Ziebland, G. Fr., A. 316.
Zimmermann, Seb., M. 317.
„ Carl, M. 323.
Zotmann, Hans u. Laux, B. 250.
Zumbusch, Casp., B. 317. 321.
Zumpe, Joh., M. 323.
Zürich, A. 73.
Zwengauer, A., M. 317.
Zwickau, A. 133. MB. 143. 215.
Zwirner, A. 103. 322.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek München

12/94

H. HEINRICH
Buchbinderei
8303 Rottenburg / L.
Tel. 08781 / 1577

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Förster, Ernst,

Die Deutsche Kunst in Bild und Wort Für Jung und Alt, für Schule und Haus.
Herausgegeben von Ernst Förster. Mit 140 Bildtafeln in Stahlstich.
Gebunden in 2 voll

Leipzig 1877

4 Art. 34 l-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11350794-3